يوسف الشاروني

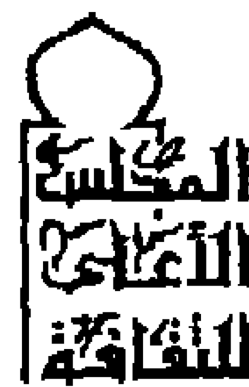


الحكاية في التراث العربي

المجلس الأعلى للثقافة

الحكاية فى التراث العربى

يوسف الشارونى



٢٠٠٨

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

الشارونى ، يوسف

الحكاية فى التراث العربى / تأليف : يوسف الشارونى - ط ١ -

القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٨ ،

٤٢٤ ص ، ٢٤ سم

١ - القصة العربية

٢ - التراث العربى

(أ) العنوان ٨١٣

رقم الإيداع ٢٠٠٧/٤٤٥٢
الترقيم الدولى 977-437-215-8
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٢٧٣٥٨٠٨٤ .

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo.

Tel. : 27352396 **Fax** : 27358084.

المحتويات

مقدمة

هدفى من هذا الكتاب أن أقدم معظم الأشكال القصصية التى عرفها التراث العربى فى كتاب واحد يضمها فيعطى صورة متكاملة لجانب من جوانب النشاط الإنسانى والفكرى عند العرب . فالمكتبة العربية مليئة اليوم بالمراجع عن القصة عند العرب ، لكن كلاً منها لا يولى اهتمامه إلا نوعًا قصصيًا واحدًا أو بعض الأنواع القصصية دون البعض الآخر، ولا شك أن هذه المؤلفات قد أعانتنى إلى حد كبير فيما كتبته من فصول هذا الكتاب ، فأنا لم أبدأ من الصفر ، بل إننى أعترف أنه لولا هذه المؤلفات لما أمكن أن يظهر مثل هذا الكتاب ، فهو مرحلة تالية لمؤلفات أخرى مهدت له الطريق ، ولكن تقديم دراسات متجاورة لمختلف الأشكال القصصية التى عرفها التراث العربى يقدم صورة بانورامية ويهب لهذه الأشكال حياة جديدة تختلف كل الاختلاف عن تقديمها منفصلة .

ورغم أنه ليس هدفى من تأليف هذا الكتاب أن أدافع عن القضية الشهيرة ، التى أثارها المستشرقون أولاً وتبناها بعض أدبائنا ومفكرينا ، ثم رد عليهم المتحمسون لأدبنا ، وهى ما إذا كان للعرب تراث قصصى ، فإن القضية تفرض نفسها على هذا الكتاب بحكم موضوعه ، ولهذا فسأشير إليها إشارة موجزة، ذلك أن المعترضين على وجود الفن القصصى عند العرب تنقسم آراؤهم إلى ثلاثة : رأى يرى أن العرب لم يعرفوا القصة إلا فى العصر الحديث عند نهضتهم ابتداء من القرن التاسع عشر ، ورأى يرى أن العرب لم يعرفوا القصة إلا منذ ترجم ابن المقفع كتاب "كليلة ودمنة" منذ العصر العباسى ، أما الرأى الثالث فيرى أن العرب عرفوا القصة قبل ذلك كما عرفتها بقية الشعوب ، لكنها منقولة ممن حولهم ، فهى من أصول هندية أو فارسية

أو يونانية ... المهم أن العرب لم يبدعوا القصة - كما يقول أرنست رينان - لسببين رئيسيَّين : أولهما أن العقل السامى يميل بطبيعته إلى التجريد ولا ينزع إلى التجسيم ، وثانيهما أن البيئة الصحراوية التى عاش فيها العرب لم تكن غنية بالمناظر المتنوعة ، فلم تمنحهم المخيلة المبتكرة التى تتوافر للغربيين .

وقد ردَّد مثل هذا الكلام أو قريبًا منه جوقة أخرى من المستشرقين مثل أوليرى ومرجوليوث وفون جرونباوم وغيرهم بل ردَّده بعض كتَّاب العربية ، ولعلهم متأثرون برأى هؤلاء المستشرقين مثل ميخائيل نعيمة فى "الغربال" ، وعبد العزيز البشرى فى "المختار"، وأحمد أمين فى "فجر الإسلام" ، وعباس العقاد فى "الفصول"، وتوفيق الحكيم فى "زهرة العمر" . فهؤلاء اتفقوا - ولتعليلات مختلفة - على أن العرب لم يعرفوا القصة إلا فى عصور متأخرة كالعصر العباسى .

أما أن العرب لم يعرفوا القصة إلا فى العصر الحديث فإن القائلين بهذا يقصدون القصة بالمعنى الفنى الحديث الذى لم يعرفه الغربيون أنفسهم إلا بعد ظهور المطبعة . فالقصة الحديثة - قصيرة كانت أو رواية - ارتبط ظهورها بتطورات حضارية كان فى مقدمتها ظهور المطبعة وبروز الطبقة الوسطى والنظم الديمقراطية وحصول المرأة على قدر أكبر من الحرية وخروجها إلى ميدان العمل ومشاركتها الرجل فيه وانتشار التعليم . وتطور الطباعة أدى إلى ظهور الصحافة التى احتلت فيها القصة القصيرة أو الرواية التى تُنشر على حلقات مكانًا هامًّا لجذب جمهور القراء . كما ظهرت علوم كانت جنينًا ضمن علوم أخرى ، ثم أخذت تستقل شيئًا فشيئًا ، لعل أهمها بالنسبة إلى الأدب علم النفس . وكانت أهمية هذا العلم أنه جعل نظرة الإنسان إلى الإنسان لا تقف عند ظاهره ، بل حاول أن يستكشف عالمه الداخلى .

كل هذه العوامل أدخلت تغييرات جوهرية على القصص بجميع أنواعها . لعل أهم التغييرات التى حدثت يمكن تلخيصها فى أن القصة أخذت تبتعد شيئًا فشيئا عن

التعريف الأفلاطونى بأن الفن تقليد للتقليد[1] ، إذ أصبح لها وجودها المستقل وتركت مهمة النقل عن التاريخ أو الواقع إلى الصحافة . فالصحافة تنقل ما وقع من حوادث إلى قرائها بعد أن تحذف منها وتضيف إليها لإثارة القراء وجذب انتباههم . وأصبح على القصاص أن يبحث عن مجال جديد يجرب فيه قلمه . وكان هذا البحث فى الوقت الذى بدأ يظهر فيه الاهتمام بعلم النفس . هذا المجال كان هو العالم الداخلى للإنسان ، وكانت هذه أول خطوة لابتعاد القصة عن عالم الواقع ، حتى انتهت الرواية والقصة إلى ما يُعرف بضد الرواية حيناً وباللاقصة حينا آخر ، وهى الرواية أو القصة التى تلغى الحدث تقريبًا أو لا تعتمد عليه أساسًا . كما ظهرت قبل ذلك القصة النفسية وما يُعرف بروايات المونولوج الداخلى مثل روايات بروست وجيمس جويس وفرجينيا وولف . وكل هذه قوالب وأساليب ما كان يمكن لها أن تظهر لولا الكلمة المطبوعة . فالحدث الذى كان أساسيًا وجوهريًا فى القصة الشفاهية حتى يمكن جذب أذن المستمع إليها توارى بتطور القصة المطبوعة ، حتى إن كثيراً مما يُكتب من قصص لا يمكن تلخيصه لسامع فى أكثر من كلمات قلائل ، فهو مرتبط بكلماته المكتوبة أكثر بكثير مما يتبقى منه من كلمات تروى .

ونتيجة لظهور المطبعة أمكن التخلى عن أساليب السجع وتضمين أبيات من الشعر ، ذلك "أن هذا الشعر لم يدخل هذه القصص عبثًا، فهو أولاً يكون عموداً فقريًا فى كل قصة ، والشعر كتعبير قولى منغوم أسهل حفظا وأقرب إلى اللصوق بالنفس من الحديث النثرى المرسل . ولهذا فالقطع الشعرية تبدو كالتُّكأة التى يستند إليها الرواة فى حفظ القصة كلها . ويؤيد هذا أن معظم ما ورد من شعر إنما يروى الأحداث مرة أخرى على لسان بطل من أبطال هذه الأحداث" [2]، فتضمين الشعر فى القصة

(١) كصورة المقعد التى يرسمها فنان والتى هى تقليد للمقعد الذى يصنعه النجار الذى هو بدوره تقليد للمقعد فى عالم المثل .

(٢) فاروق خورشيد ، فى الرواية العربية ، الدار المصرية للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، د. ت ، ص ١٧٠ .

العربية القديمة تجعل منه وثيقة منغومة تحفظ الحدث من الزوال بما تتيحه من يسر فى الحفظ والرواية .

كذلك أصبح البطل فى القصة الحديثة هو الرجل العادى فى حضارتنا نتيجة لانتشار النظم الديمقراطية ونمو الطبقة الوسطى بحيث أصبح معظم الكتاب والقراء معًا منها ، بينما كان النبلاء أو الأبطال الشعبيون وأنصاف الآلهة هم أبطال الأعمال الأدبية قبل عصر المطبعة .

فخصائص القصة بالمعنى الفنى الحديث هى خصائص القصة المطبوعة ، وقد سبقَنا الغرب إليها لأنهم سبقونا فى استخدام المطبعة . أما ما قبل عصر المطبعة فلا الغرب ولا الشرق العربى كان يعرف – ولم يكن يمكن أن يعرف – القصة الحديثة . بل إن القصة الأوربية الحديثة كان أحد روافدها الفن القصصى كما عُرف عند العرب قبل عصر النهضة . يقول المستشرق الإنجليزى "جب" فى كتاب "تراث الإسلام" : "قصص العرب وآدابهم كانت بدء انقلاب هامٍّ فى تاريخ الأدب الأوربى فى مطلع القرن السابع عشر ، فيومئذ كان ميلاد القصة الحديثة ، وهذا سرفانتس نفسه كان مدينًا للثقافة الأندلسية ، وقصته دون كيشوت – كما صرح بذلك بريسكوت – أندلسية بحتة فيما ظهر فيها من لباقة وفطنة" (١). فالقصة الغربية المعاصرة، والتى تأثرنا بها فى قصصنا المعاصر إلى جانب مؤثرات أخرى من تاريخنا الأدبى، ليست إلا مرحلة من مراحل هذه القصة سبقتها مراحل وستتلوها مراحل .

أما أن العرب لم يعرفوا القصة إلا فى العصر العباسى عندما ترجم ابن المقفع كتاب كليلة ودمنة ، فهذا القول يتجاهل تراثًا قصصيًا ضخمًا عرفه العرب قبل ذلك ، ويريد أن يقول إن كل ما أنتجه العرب من قصص منذ ذلك التاريخ – مثلما يقال اليوم

---

(١) لتتبُّع أثر القصص العربى فى الأدب الأوربى باستفاضة يمكن الرجوع إلى كتاب العقاد "أثر العرب فى الحضارة الأوربية" وكتاب د. عبد الرحمن بدوى "دور العرب فى تكوين الفكر الأوروبى" ، والفصل القيم الذى كتبته الدكتورة سهير القلماوى فى كتاب "أثر العرب والإسلام فى الحضارة الأوروبية" الذى قامت بنشره هيئة اليونسكو بالقاهرة .

عن القصة العربية الحديثة – ليس إلا نتيجة الترجمة عن شعوب أخرى . وفى فصول هذا الكتاب ما يثبت أن العرب عرفوا القصة قبل ذلك التاريخ ، بل عرفوا قصص الحيوان التى يضم مثلها كتاب كليلة ودمنة على نحو ما نجد فى أمثالهم ، بل لقد ثبت أن قصص كليلة ودمنة ليس مترجماً كله بل إن ابن المقفع شارك فى تأليفه .

أما أن التراث القصصى العربى – منذ عصر الجاهلية – منقول عن شعوب أخرى، فهذه حجة يمكن لأى عالم من علماء الفنون الشعبية أن يفنِّدها ، فكما اختلطت الأجناس البشرية بعضها ببعض فى منطقة حوض البحر الأبيض ، اختلطت آدابها فأخذ كل من الآخر وأعطاه ، كما اختلطت آداب الشعوب السامية . فالأدب اليونانى الذى تفخر به أوروبا فيه عناصر من مختلف آداب الشعوب التى سبقته حضارياً مثل مصر الفرعونية حيث تتردد فيه أسماء مدن وآلهة فرعونية على نحو ما نرى فى أسطورة أوديب التى نقرأ فيها عن مدينة طيبة وأبى الهول [1] ، وقصة حصان طروادة لها شبيه فى القصص الفرعونى ، وتتلخص القصة فى أن المدعو تحوتى – أحد قواد تحتمس – خدع حاكم مدينة يافا فأدخل جنده فى تلك البلده مختبئين فى سلال محمولة على حمير[2] . ومع ذلك لم يقل أحد إن الأدب اليونانى منقول عن غيره ، أو إن اليونان لم يوهبوا عبقرية الإبداع الفنى . المهم أن كل شعب يصهر فى بوتقته ويتمثل هذا التراث المشترك ليفرزه لنا عملاً أدبياً متميزاً بخصائص متفردة .

فالعرب عرفوا قصة ما قبل عصر المطبعة كما عرفها الأوربيون ، كما أن المطبعة – ومن بعدها وسيلتا الاتصال الجماهيرى الإذاعة والتلفزيون – هى وسائل نشر القصة فى عصرنا، وقد أثر هذا على شكلها كما رأينا بحيث وهبها إمكانات ما كان يمكن أن تتاح لها إلا فى مثل هذا التطور الحضارى . كذلك كانت الرواية الشفاهية هى الوسيلة

---

(١) انظر يوسف الشارونى، مقدمة الترجمة العربية لأوديب لسينيكا ، سلسلة المسرح العالمى ، وزارة الإعلام ، الكويت ، ١٩٧٦ .

(٢) جيمس هنرى بريستد ، تاريخ مصر القديم ، من أقدم العصور إلى الفتح الفارسى ، ص ٢٥ .

الرئيسية لإذاعة قصص ما قبل المطبعة . وقد كان لوسيلة الإذاعة هذه أثرها فى شكل ما يُروى من قصص . ولم يكن استخدام الرواية الشفاهية قاصراً على الأدب الشعبى فقط ، كالسِّيَر وقصص ألف ليلة وليلة ، بل حتى القصص المكتوب باللغة الفصحى والمعروف مؤلفه، بل والذى تفنن مؤلفوه فى الصنعة، كانت وسيلة ذيوعه بين الجماهير العريضة هى الرواية الشفاهية "لأن القاص الذى يلقى قصته على جماعة من الناس يميل إلى التزويق ، واستغلال الفنون الأدبية يجعلها معتمداً له فى التأثير على أسماع الناس وأنفسهم" (١) .

فشروط البلاغة فى النقد العربى القديم مأخوذة من الخطابة ، "فالنثر العربى فن إلقائى يقوم على المواجهة المباشرة . وقد استغل القصاص هذه القابلية عند السامعين فى أكثر الأحيان ، وحلت القصص فى المساجد محل الخطب والمواعظ فى العصور المتأخرة ... واختلطت مقاصد القصاص دون تمييز . لكن الاستعانة بوسيلة الاجتذاب المباشر كانت عامة يفهمها الناس ويتأثرون بها . ولذلك حين جاء الحريرى بمقاماته فى القرن الخامس الهجرى ، أثارت تلك المقامات ريبة معاصرية ، فنفوا نسبتها إليه ... لأنه جاء بفنون غريبة على الذوق الأدبى العام . ومن أهم هذه الفنون اعتماده على الصنعة الكتابية، وأعنى بذلك أن جزءاً كبيراً من صنعته – التى تعتمد على الإعجام والإهمال للحروف – لا تدركها الأذن عند سماعها لأول وهلة ، بل تلتفت إليها حين تراها العين مكتوبة أمامها . وأظن أن الأمر الذى دعا الحريرى إلى هذا – فضلاً عن غاية تعليمية واضحة – هو شيوع فن الكتابة بين الناس" (٢) . ورغم معرفة كثير من رواة القصة فى تراثنا العربى القراءة والكتابة ، وأنهم استعانوا بهما لتدوين الأحاديث والأقوال ، وأن بعضهم خلَّف مقداراً كبيراً من الصحف المكتوبة ، فإنه يغلب على الرواية المنقولة عنهم طابع النقل الشفوى ، وذلك للأهمية التى تتمتع بها الرواية

---

(١) الدكتورة وديعة طه نجم ، القصص والقصاص فى الأدب الإسلامى ، وزارة الإعلام فى الكويت ، ١٩٧٢ ، ص ٨٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٨٣ – ٨٤ .

الشفوية فى المجتمع الإسلامى فى نقل ودراسة جميع العلوم الإسلامية ، حتى بعد عصر التدوين ونشاطه إذ بقيت الرواية الشفوية هى الغالبة على مناهج البحث والتأليف عند العلماء المسلمين ، وهى الطريقة الغالبة على علماء الحديث بخاصة . ولذلك فتوثيق الرواية يتأتى من إسنادها إلى المتقدمين من أوائل المسلمين، وفى النهاية إلى النبى نفسه ، إذا أمكن . وهذا الأمر يفسر ظاهرة استعانة القصاص المتأخرين بالأسانيد الإسلامية المعروفة فى علم الحديث لتوثيق رواياتهم فى نظر المجتمع الإسلامى ، وهذا ما قام به قصاصون مشهورون ، كمقاتل بن سليمان والكلبى وابنه وغيرهم (١).

على ضوء هذا الفهم وفى حدوده عرف العرب القصة ابتداء من "القصة - التاريخ" أو "القصة - الواقع" ، وهو القصص الذى قد يكون له أصل تاريخى ثم حذف الراوى منه وأضاف إليه بحيث نقله مما وقع إلى ما يحتمل أن يقع، أى من التاريخ إلى الفن ، وذلك على نحو ما نجد فيما يُعرف فى أدبنا العربى بقصص الحب العذرى ، حتى "القصة - الفانتازيا" التى تتجاوز الحدود الزمنية والمكانية وتذوِّب الفواصل بين العالم المرئى واللامرئى وتزدحم بعالم الجن والسحر والأماكن المرصودة والطلسمات ، وقضية حدوثها أو عدم حدوثها خارجة عن اهتمام السامع أو القارئ ، وذلك على نحو ما نجد فى قصص ألف ليلة وليلة والسِّيَر الشعبية .

وهكذا عرف تراثنا شتَّى أنواع القصص التى اختلفت سواء فى موضوعها أو شكلها ، كالقصة الدينية وقصص الحيوان والأمثال والنوادر والمقامات والقصة الفلسفية والقصص والسير الشعبية .

بل لقد عرف تراثنا المجموعات القصصية التى تمتاز عن مجموعاتنا المعاصرة بأنها كانت تندرج تحت موضوع واحد مثل كتاب "البخلاء" للجاحظ (المولود عام ١٦٠ هـ والمتوفى عام ٢٥٥ هـ) والمكافأة وحسن العقبى لأحمد بن يوسف (المتوفى عام ٣٣٩ هـ) والفرج بعد الشدة للتنوخى (المولود عام ٣٢٧ هـ والمتوفى عام ٣٨٤ هـ)

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٣١ - ١٣٢ .

ومصارع العشاق لابن السراج (المولود عام ٤١٧ هـ والمتوفى عام ٥٠٠ هـ)، بل إن بعض هذه الكتب مبوب يجمع فى كل باب مجموعة قصصية تحت موضوع واحد أكثر تحديداً، فأحمد بن يوسف الذى كان كاتبًا فى خدمة الطولونيين بمصر ينقسم كتابه إلى ثلاثة أبواب : المكافأة على الحسن ، فالمكافأة على القبيح ، وأخيراً حسن العقبى .

فإن لم تكن القصص تندرج تحت موضوع واحد فقد حرص مؤلفوها أو جامعوها على أن يربطوا بينها برباط فنى فيما عرف باسم "القصة الإطار" ، على نحو ما نجد فى قصص ألف ليلة وليلة التى كانت ترويها شهرزاد للملك شهريار تأجيلاً لموتها ، وعلى نحو قصة دبشليم الملك وبيدبا الفيلسوف التى انبثقت منها قصص كليلة ودمنة .

وهناك طريقة ثالثة للجمع بين مجموعة من القصص نجدها فى ألف ليلة وليلة أيضًا ، تلك هى طريقة القصص المتداخلة، أى رواية قصة من داخل قصة .

وهكذا نجد أن العرب لم يعرفوا القصة فحسب ، بل عرفوا المجموعات القصصية وحرصوا على أن يبرروا وجودها معًا ، مرة عن طريق الموضوع الواحد ، ومرة عن طريق القصة الإطار، ومرة ثالثة عن طريق التداخل [1] .

وليست أهمية هذا التراث أن نعترف فحسب بوجوده وتنوعه وخصوبته ، بل أيضًا فيما تركه من أثر فى كل من القصص الأوروبى والقصص العربى الحديث . أما عن تأثر الأدب الأوروبى بالقصة العربية القديمة فقد اعترف به المستشرفون قبل أن يخوض فيه باحثونا ، فتأثرهم بألف ليلة وليلة وبالمقامات وبقصة حى بن يقظان أصبح من تكرار القول الخوض فيه ، وسنجد فى نهاية بعض فصول هذا الكتاب إشارات إلى ذلك .

---

(١) انظر : يوسف الشارونى ، القصة القصيرة نظريًا وتطبيقيًا ، القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٧٧ – الفصل الخاص بالقصة فى التراث العربى .

أما فيما يتصل بمدى أثر هذا القصص فى القصة العربية الحديثة ، فإن المتتبع لبداياتنا القصصية فى نهايات القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين يلاحظ وجود تيارين : تيار اتصل بهذا التراث وتأثر به ، وآخر لم يلتفت إلى هذا التراث لأن أصحابه لم يدرسوا الأدب العربى ، وحتى الذين ألمّوا بهذا الأدب كان أكثرهم لا علم له بالقصة العربية فى عصورها الماضية لأنها كانت مستبعدة فى الدراسة التقليدية . ويمكن القول إن التيار الأول يمثله فى مصر المويلحى والمنفلوطى ، وهما يتفقان فى الشكل والمضمون من جانب ويختلفان فيهما أيضًا من جانب آخر ، فقد كان كلاهما معتزًا بالشكل اللغوى والأسلوب العربى ، كما كانا متأثرين بدعوة الإصلاح التى أثارها جمال الدين الأفغانى وحمل رسالتها تلاميذه من بعده . وهما يختلفان بعد ذلك ، فالمويلحى يأخذ شكل المقامة ، والمنفلوطى يسترسل متحررًا من قيود السجع . ويسلك المويلحى الدعوة الإصلاحية بنقد المجتمع مغلِّبًا جانب العقل على جانب العاطفة ، فكان أقرب إلى الواقعية من حيث المضمون ، أما المنفلوطى فقد أخذ الجانب العاطفى المفرط وأوغل فى رومانسية العصر الآتية من الغرب . أما التيار الآخر المتأثر بالغرب فقد انتظم فيه صف طويل يبدأ بمحمد تيمور وأخيه محمود تيمور، وقد تأثر هؤلاء بالآداب الأجنبية .

ومع أن التيار الأول قد بدا أنه توقف ، فإنه فى الواقع قد أخذ يتسرب بحيث نجد فى النهاية كُتَّابًا مثل توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد ... يستلهمون تراثنا القصصى ليصوغوه فى قالب القصة المعاصرة ، وفى نهاية بعض فصول هذا الكتاب إشارات أيضًا إلى ذلك .

وأخيرًا فإننا يجب أن ننبِّه إلى أن هذا الكتاب ليس حصرًا لكل ما كتبه العرب من قصة ، فقد كان منهجه تناوُل الأشكال القصصية والاكتفاء أحيانًا بنموذج يمثله كما نرى فى الفصل الخاص "بالقصة – الواقع" ، فقد اتخذنا قصص الحب العذرى مثالاً لها ، وكذلك فيما يتصل "بالقصة – الفانتازيا" ، فقد اكتفينا بألف ليلة وليلة مثالاً لها . كما أن الكتاب لم يستوعب أعمالاً أدبية قد يكون فيها خيط قصصى لكنها ليست أدبًا

قصصيًا خالصًا مثل "رسالة الغفران" لأبى العلاء المعرى و"التوابع والزوابع" لابن شهيد الأندلسى .

وقد حاولنا أن نضمِّن فصول هذا الكتاب بعضًا من النصوص أو أجزاء منها مما تستلزمه طبيعة الدراسة ، كما أفردنا فى نهايته فصلاً يضم نماذج من كل من الأشكال القصصية المشار إليها فى هذا الكتاب حتى يكون فى متناول القارئ نصوص متجاورة تعطى فكرة متكاملة عن تراثنا القصصى بطريقة أكثر مباشرة(*) .

مارس ٢٠٠٨

(*) أحب أن أوضح أن هذا الكتاب لم يكتب دفعة واحدة، بل هو – مثل كثير من مؤلفاتى – رحلة عمر بدأتْ مسيرته منذ نصف قرن بالتمام حين ألقيت فى مؤتمر الأدباء العرب الرابع المنعقد بالكويت فى ديسمبر ١٩٥٨ بحثًا بعنوان "كيف يتخلص البطل"، طالبتنى أجزاؤه المبعثرة على مدى نصف قرن أن أبعثها بين دفَّتَىْ هذا الكتاب .

ولا يفوتنى أن أشير إلى الموسوعة التى أصدرها الدكتور محمد رجب النجار فى جزأين بعنوان "التراث القصصى فى الأدب العربى"، منشورات دار السلاسل، الكويت، ١٩٩٥ ، ١٩٩٦ . وكذلك "الأدب القصصى عند العرب" لموسى سليمان ، دار الكتاب اللبنانى، مكتبة المدرسة .

الفصل الأول

القصص الدينى

القصص الدينى

قبل الإسلام :

تناول القصص العربى منذ العصر الجاهلى كل جوانب النشاط الاجتماعى والنفسى ابتداء من أيام العرب التى تتحدث عن وقائعهم وحروبهم بعضهم مع بعض أو مع الدول المجاورة ومروراً بأساطيرهم وأمثالهم حتى قصص الحب حسيًّا كان أو عاطفيًا .

ولقد "احتك العرب بغيرهم من الشعوب ، ما فى ذلك ريب ، ولا شك فى أخذهم عنهم الكثير ، حتى عُبدت آلهة أشورية فى اليمن ، وأثرت حضارة الفينيقيين واليونان فى اليمنيين ، كما اتضح أنه كان للحضارة الأشورية والنبطية تأثير على الحجازيين" (١) .

لكن من الصحيح أيضًا أن كل الأمم أثرت فى غيرها كما تأثرت بها ، فالعرب بدورهم أثروا فيمن حولهم . فالقضية أخذ وعطاء . فاليونان – على سبيل المثال – أخذوا الكثير عن شعوب الهلال الخصيب من آلهة ومعتقدات . "ولو أوغلنا فى القدم متعمقين فى أصل اللغات لوجدنا أن ... الأساطير وما بها من أسماء ميثولوجية إنما تنبثق من أصل واحد ، وتتفرع بانشقاق الشعوب ، وتختلف باختلاف طرق المعيشة التى أخذ بأسبابها كل شعب فى نطاقه على حدة .

(١) محمود سليم الحوت ، فى طريق الميثولوجيا عند العرب ، بيروت ، مطبعة دار الكتب ١٩٥٥، ص ١٥ – ١٦ .

ولهـذا نجـد كثيراً من الشبه الأصلى فى ميثولوجيا الشعوب المتجاورة والمتباعدة منها" (١) .

ومن المؤسف أنه لم يصل إلينا شىء من نصوص هـذه القصـص ، إذ كثـيراً ما تختلط الروايات اختلاطاً يصعب علينا معه التمييز بين المتقدم منها والمتأخر . فالقصص الذى ينسب إلى العرب على أنهم عرفوه طُعِّم بعناصر أجنبية متأخرة كان لها شأن فى المجتمع الإسلامى نفسه (٢) .

كذلك فإن معظم هذا القصص كان يُنظر إليه على أنه تاريخ ، وهذه النظرة ظلمته إلى حد بعيد لأن المؤرخين وجدوا فى معظمه ما لا يتفق مع غرضهم وهو تفسير القرآن، أو ما لا يتفق والتاريخ بسبب ما فيه من مبالغات . فأحمد أمين فى كتابه "فجر الإسلام" حين يتحدث عن أيام العرب التى تدور حول الوقائع الحربية فى الجاهلية كيوم داحس والغبراء ، ويوم الفجار ، ويوم الكلاب ، أو بين العرب وأمم أخرى كيوم ذى قار الذى انتصر فيه بنو شيبان على الفرس ، يقول إن القصاص زادوا فى بعضها وشوهوا بعض حقائقها كالذى تراه فى أخبارهم التى حكوها فى موت الزباء ، إذا قارنت بين ما قصوه وما ذكره ثقات المؤرخين عن زنوبيا ، فخبر الزباء المروى فى المصادر العربية عن هشام بن محمد الكلبى رواية خيالية موضوعة لا تتفق والتاريخ . ولسنا ندرى هل أفسدها العرب فى جاهليتهم أم أفسدها رواة الأدب فيما بعد .

فهذه النظرية ترفض أن تكون هذه الروايات قصصًا وتصمم على أن تصفها بالخبر والأخبار ، كما تصر على اعتبارها تاريخًا، ولكنه تاريخ غير موثق . ورغم الاعتراف بأن هذه الروايات رواها القصاص فإنها ترفض أن يكون لهم دور يحق لهم بمقتضاه أن يحذفوا من التاريخ وأن يضيفوا إليه فينقلوه مما وقع إلى ما يُحتمل أن يقع، أى من التاريخ إلى الفن .

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٦ .

(٢) انظر الدكتورة وديعة طه النجم ، القصص والقصاص فى الأدب الإسلامى ، مطبعة حكومة الكويت ، ١٩٧٢ ، ص ١١ – ١٢ .

وقد أدت هذه النظرة - بلا شك - إلى إغفال كثير من قصص العصر الجاهلى ، ولكنها أبقت كذلك عدداً لا بأس به من هذه القصص ، مما كان يتفق وأهداف هؤلاء الرواة .

وقد عرف العرب فى الجاهلية الديانتين اليهودية والمسيحية ، وأكبر دليل على ذلك هو ما جاء من إشارات فى القرآن الكريم إلى قصص سبق أن وردت فى هاتين الديانتين ويُفهم منها أن العرب كانوا على علم بنصوصها الكاملة . كما يقول الدكتور جواد على: "يظهر من بعض روايات الإخباريين أن بعض أهل الجاهلية كانوا قد اطلعوا على التوارة والإنجيل ، وأنهم وقفوا على ترجمات عربية للكتابين . ومعنى هذا أن نفرا من رجال الدين النصارى ومن المبشِّرين كانوا قد قاموا بتعريف الكتابين ، أو أن هذا الفريق كان قد عرف بنفسه الكتابين كلاً أو بعضاً ، ووقف على ما كان عند أهل الكتاب من كتب فى الدين" (١). ونجد مصداقًا لذلك ما جاء فى القرآن الكريم من ذكر قصة موسى وفرعون: ﴿ فَإِن كُنتَ فِي شَكٍّ مِّمَّا أَنزَلْنَا إِلَيْكَ فَاسْأَلِ الَّذِينَ يَقْرَءُونَ الْكِتَابَ مِن قَبْلِكَ ﴾ (سورة يونس الآية ٩٤) .

ومما يؤثر فى هذا المقام ما ترويه كتب السيرة النبوية من أن النضر بن الحارث ابن خالة الرسول كان يجتذب رجال قريش بإطرافهم بقصص فارسية سبق له الاطلاع عليها . جاء عنه فى سيرة ابن إسحاق : كان النضر بن الحارث من شياطين قريش ، وكان يؤذى رسول الله (صلى الله عليه وسلم) وينصب له العداوة ، وكان قد قدم الحيرة وتعلم بها أحاديث رستم وإسفنديار، فكان إذا جلس رسول الله (صلى الله عليه وسلم) مجلساً فذكر فيه الله وحذر قومه ما أصاب من قبلهم من الأمم من نقمة الله ، خلفه فى مجلسه إذا قام ثم قال : إنا والله يا معشر قريش أحسن حديثًا منه فهلموا فأنا أحدثكم أحسن من حديثه . ثم يحدثهم عن ملوك فارس ورستم وإسبنديار . ثم يقول : بماذا محمد أحسن حديثًا منى ؟ وكان النضر ينعت قصص القرآن بأنها "أساطير الأولين كتبها النبى (صلى الله عليه وسلم) كما كتبها هو عن الأمم الأخرى" . فأخبار

---

(١) يمكن الاطلاع على تفسير لذلك كتاب فى الدكتور جواد على ، تاريخ العرب قبل الإسلام ، مطبوعات المجمع العلمى العراقى ، ١٩٥٦ ، جـ ٦ ، ص ٢٧٨ - ٢٨٣ .

عاد وثمود فى القرآن الكريم يقابلها النضر بأقوال الأكاسرة والقياصرة – على حد قوله" (١) .

ويرى محمود ذهنى أن هذا النص يدل على أن القصص "لم يكن مجرد مظهر عارض أو عمل فردى ، وإنما كان أقرب ما يكون إلى المهنة التى يتخصص لها الشخص المناسب بعد دراسات وتلقين ، بل ربما بعد الذهاب فى بعثات إلى الخارج . فالنص يقول بأن النضر بن الحارث ذهب إلى الحيرة وتعلم بها أحاديث ملوك الفرس وأحاديث رستم وإسفنديار . فهى إذن شيء يتعلمه الإنسان ويدرسه ويتخصص فيه" (٢). وكتب التفسير تربط بين لفظة الأساطير أينما وردت فى القرآن الكريم وبين حديث النضر بن الحارث (٣) . وذكر أبو حنيفة الدينورى فى تاريخه "الأخبار الطوال" خبر رستم واسفنديار فى حديثه عن الزرادشتية وبدء انتشارها ، فوصف القتال بينهما قائلاً : وخرج كل واحد منهما إلى صاحبه فاقتتلا بين الصفين ، فيقول العجم فى ذلك قولاً كثيراً ، إلا أن رستم هو الذى قتل إسفنديار .

هذا إلى جانب قصص العرب التى تناولت عقائدهم وأصنامهم . وقد أورد هشام بن محمد بن السائب الكلبى المتوفى عام ٢٠٤ هـ طائفة من هذا القصص فى كتابه "الأصنام" . كما يروى المسعودى فى كتاب "مروج الذهب" عن معاوية بن أبى سفيان أنه "كان يستمر إلى ثلث الليل فى أخبار العرب وأيامهم ، والعجم وملوكها وسياستها لرعيتها، وغير ذلك من أخبار الأمم السالفة . ثم تأتيه الطرف الغريبة من عند نسائه من الحلوى وغيرها من المآكل اللطيفة . ثم يدخل فينام ثلث الليل . ثم يقوم فيقعد فيحضر الدفاتر التى فيها سير الملوك وأخبارها والحروب والمكايد، فيقرأ ذلك عليه غلمان مرتبون

(١) القصص والقصاص فى الأدب الإسلامى ، ص ١٥ .

(٢) د. محمود ذهنى ، القصة فى الأدب العربى القديم ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو ، ١٩٧٣ ، ص ٧٦ .

(٣) وفى بعض التفاسير القرآنية ، وفى أصل المادة اللغوية أيضًا : أن "الأساطير" كما تحتمل معنى القصص والأخبار ، تحتمل معنى ما سطره – أى كتبه – السابقون .

وقد وُكلوا بحفظها وقراءتها ، فتمر بسمعه كل ليلة جمل من الأخبار والسير والآثار وأنواع السياسات" .

وإذا صدق هذا النص فإنه يُستفاد منه "أن التراث القصصى العربى كان ضخماً غزيراً ، ذلك أن ما وُجد منه فى مكتبة معاوية بن أبى سفيان كفاه أن ينهل منه أربع ساعات يوميًا على امتداد عشرين عامًا ، أى لفترة تبلغ بلغة العصر الإحصائية خمساً وسبعين ومائة ألف ساعة ، وهذا بالطبع على فرض أن معاوية لم يُشبع هوايته بالقراءة القصصية إلا فى فترة تولِّيه الخلافة فقط" (١) .

معنى هذا أنه لم يصلنا أى نص جاهلى يتضمن قصصًا دينية أو حتى غير دينية ، وكل ما حصلنا عليه هو هذه الروايات والأخبار المدونة فى الإسلام ، والقرآن الكريم وما به من آيات تدل على معرفة سابقة للعرب بقصص معينة هو الدليل الوحيد الذى يوثق به على وجود قصص عربى قبل الإسلام . فقد وردت فى القرآن إشارات إلى قصص دون سردها ، أو بدايات لقصص دون إكمالها ، الأمر الذى يقطع بضرورة معرفة المخاطَب لها معرفة سابقة . فهناك عدد كبير من قصص القرآن الكريم يبدأ بقوله تعالى : "هل أتاك حديث ..." كما فى سورة طه وسورة الذاريات وسورة النازعات ، ثم يكمل القصة . وبعضها يشير إلى موضوع القصة أو عنوانها ثم يسكت على ذلك ، كقوله تعالى فى سورة البروج: ﴿هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ الْجُنُودِ ﴿١٧﴾ فِرْعَوْنَ وَثَمُودَ﴾ ، ثم يتغير موضوع الحديث (٢) .

هذا بالإضافة إلى الدليل العقلى والاستنباطى وهو أن كل شعوب العالم لها أساطيرها وقصصها الدينية وغير الدينية منذ مراحلها المبكرة البدائية .

---

(١) انظر هذا الموضوع بتفصيل أكبر فى كتاب "القصة فى الأدب العربى القديم"، تأليف الدكتور محمود ذهنى، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ٧١ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٨٤ - ٨٥ وما بعدهما .

القصص القرآنى :

"جاء الإسلام بمعجزته القولية الكبرى ، وفيها استعمل كلمة قصة ، وخصص سورة بهذا الاسم هى "سورة القصص" ، ثم حدد مهمة الفن القصصى تحديداً حين جعلها للموعظة والهداية ﴿فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾ (سورة الأعراف الآية ١٧٥) .

فالقصة القرآنية ليست عملاً فنيًا مستقلاً فى موضوعه وطريقة عرضه وإدارة حوادثه ، كما هو الشأن فى القصة الفنية الحرة التى ترمى إلى أداء غرض فنى طليق، إنما هى وسيلة من وسائل القرآن الكريم الكثيرة إلى أغراضه الدينية . وقد خضعت القصة القرآنية فى موضوعها ، وفى طريقة عرضها وإدارة حوادثها ، لمقتضى الأغراض الدينية ... ولكن هذا الخضوع الكامل للغرض الدينى لم يمنع بروز الخصائص الفنية فى عرضها (١) .

ولعل أهم أغراض القصة القرآنية وأوضاعها كما أوردها سيد قطب فى كتابه "التصوير الفنى فى القرآن" – الذى سنعتمد عليه فى هذا الجزء من الدراسة – هى :

١ – إثبات الوحى والرسالة .

٢ – إثبات أن الدين كله من عند الله ، من عهد نوح إلى عهد محمد ، وأن المؤمنين كلهم أمة واحدة ، والله الواحد رب الجميع . وكثيراً ما وردت قصص عدد من الأنبياء مجتمعة فى سورة واحدة معروضة بطريقة خاصة ، لتؤيد هذه الحقيقة . ولما كان هذا غرضًا أساسيًا فى الدعوة فقد تكرر مجيء هذه القصص على هذا النحو ، مع اختلاف فى التعبير ، لتثبيت هذه الحقيقة وتوكيدها فى النفوس .

٣ – إثبات أن وسائل الأنبياء فى الدعوة موحدة ، وأن استقبال قومهم لهم متشابه ، فضلاً عن أن الدين من عند إله واحد، وأنه قائم على أساس واحد .

---

(١) سيد قطب ، التصوير الفنى فى القرآن ، القاهرة ، دار الشروق ، ص ١١٧ .

وتبعًا لهذا كانت ترد قصص كثير من الأنبياء مجتمعة أيضًا ، مكررة فيها طريقة الدعوة ، على نحو ما جاء فى سورة "هود" .

٤ – بيان الأصل المشترك بين دين محمد ودين إبراهيم بصفة خاصة ، ثم أديان بنى إسرائيل بصفة عامة ، وإبراز أن هذا الاتصال أشد من الاتصال العام بين جميع الأديان، فتكررت الإشارة إلى هذا فى قصص إبراهيم وموسى وعيسى .

٥ – ومن أغراض القصة القرآنية بيان أن الله ينصر أنبياءه فى النهاية ويهلك المكذبين، وذلك تثبيتًا لمحمد ، وتأثيرًا فى نفس من يدعوهم إلى الإيمان . وتبعًا لهذا الغرض كانت ترد قصص الأنبياء مجتمعة ، مختومة بمصارع من كذبوهم ، ويتكرر بهذا عرض القصص كما جاء فى سورة "العنكبوت" .

٦ – وكان من أغراض القصة تصديق التبشير والتحذير وعرض نموذج واقعى من هذا التصديق .

٧ – بيان نعمة الله على أنبيائه وأصفيائه ، كقصص سليمان وداود وأيوب وإبراهيم ومريم وعيسى وزكريا ويونس وموسى ، فكانت ترد حلقات من قصص هؤلاء الأنبياء تبرز فيها النعمة فى مواقف شتى ، ويكون إبرازها هو الغرض الأول ، وما سواه يأتى فى هذا الموضع عَرَضًا .

٨ – تنبيه أبناء آدم إلى غواية الشيطان ، وإبراز العداوة الخالدة بينه وبينهم منذ أبيهم آدم . وإبراز هذه العداوة عن طريق القصة أروع وأقوى وأدعى إلى الحذر الشديد من كل هاجسة فى النفس تدعو إلى الشر ، وإسنادها إلى العدو الذى لا يريد بالناس الخير ، ولما كان هذا موضوعًا خالدًا ، فقد تكررت قصة آدم فى مواضع شتى .

كما كانت للقصة القرآنية أغراض أخرى وعظية تساق لها فتفى بمغزاها (١) .

(١) المرجع السابق ، ص ١١٨ – ١٢٦ .

وقد ترك خضوع القصة فى القرآن الكريم للغرض الدينى آثاراً واضحة فى طريقة عرضها، بل فى مادتها . من هذه الآثار :

١ - أن ترد القصة الواحدة - فى معظم الحالات - مكررة فى مواضع شتى . ولكن هذا التكرار لا يتناول القصة كلها - غالبًا - وإنما هو اقتطاع وإبراز لبعض حلقاتها ، ومعظمه إشارات سريعة إلى موضع العبرة فيها ، أما جسم القصة فى جملته وفلا يُكرر إلا نادراً ، ولمناسبات خاصة فى السياق ... على أن هناك ما يشبه أن يكون نظامًا مقرراً فى عرض الحلقات المقتطعة من القصة الواحدة، يتضح حين تُقرأ بحسب ترتيب نزولها، فمعظم القصص يبدأ بإشارة مقتضبة ، ثم تطول هذه الإشارات شيئًا فشيئًا ، ثم تعرض حلقات كبيرة تكوّن فى مجموعها جسم القصة - وقد تستمر الإشارات المقتضبة فيما بين عرض هذه الحلقات الكبيرة عند المناسبات - حتى إذا استوفت القصة حلقاتها عادت هذه الإشارات هى كل ما يعرض منها، ولعل قصة موسى التى وردت فى نحو ثلاثين موضعًا أكثر قصص القرآن تكراراً على النحو المشار إليه ، فهى من هذه الوجهة تعطى فكرة كاملة عن التكرار . ويلاحظ أن آخر حلقة تُعرض - بحسب ترتيب السور - تتفق مع أظهر غرض دينى صيغت القصة من أجله ، وفى الوقت ذاته يتفق هذا الختام مع الأصول الفنية ، ويبدو كأنه ختام لذاته، لا للغرض الدينى من ورائه . ويمكن الرجوع إلى آخر ذكر لقصة موسى على نحو ما ورد فى "سورة المائدة" حيث تعرض حلقة التيه ، وهو غرض دينى بحت لكنه فى الوقت نفسه المشهد الفنى الأنسب .

٢ - وكان من آثار خضوع القصة فى القرآن للغرض الدينى - غير التكرار - أن تُعرض بالقدر الذى يكفى لأداء هذا الغرض ، ومن الحلقة التى تتفق معه ، فمرة تُعرض القصة من أولها ، ومرة من وسطها ، ومرة من آخرها ، وتارة تُعرض كاملة أو يُكتفى ببعض حلقاتها أو تتوسط بين هذا وذاك ، حسبما تكمن العبرة فى هذا الجزء أو ذلك ، ذلك أن الهدف التاريخى لم يكن من بين أهداف القرآن الأساسية كالهدف القصصى سواء بسواء ، فسارت القصة

وهدفها الأول إعلاء مبدأ أو تثبيت عقيدة أو تصوير موقف وربطه بما ترتب عليه من نتيجة . فهناك تلك القصص التي تعرض منذ الحلقة الأولى حلقة ميلاد بطلها لأن في مولده عظة بارزة مثل قصة آدم وإسماعيل وإسحق وموسى ومريم ، ومثل مولد يحيى لزكريا بعد أن وهن منه العظم واشتعل الرأس شيبا ، ومولد عيسى بن مريم . وهناك قصص أخرى تُعرض من حلقة متأخرة نسبيًا ، فإبراهيم تبدأ قصته فتًى يهتدى إلى ربه الذى لا يُرى، ويدعو أباه وقومه إلى هذا الإله الواحد فلا يجيبونه ، ويوسف تبدأ قصته صبيًا يرى الرؤيا التي تسيِّر حياته كلها ، وقصة داود تبدأ وهو في مقتبل الشباب يصرع جالوت . ثم نجد قصصًا لا تعرض لأبطالها إلا عند حلقة الرسالة ، وهي الحلقة الوحيدة التي تُعـرض من حياتهـم ، لأنها أهم حلقة منها والعبرة كامنة فيها، وذلك على نحو ما نجد في قصص نوح وهود وصالح وشعيب وغيرهم .

أما من ناحية الإطناب والإيجاز فهما كذلك خاضعان لما في حلقات القصة من عظة وأهمية، فهناك قصص طويلة مثل قصص إبراهيم وموسى ويوسف وسليمان وعيسى . وهناك قصص متوسطة الطول مثل قصص آدم ونوح وداود ومريم ، ثم هناك قصص قصيرة، فقصص هود وصالح ولوط وشعيب – مع تكرارها – قصيرة لأنها تُعرض عند حلقة الرسالة وحدها ، فتتضمن الرسالة والحوار مع أقوامهم ، وتكذيب هؤلاء الأقوام ثم إهلاكهم جميعًا . وكذلك قصة إسماعيل وقصة يعقوب . وهناك قصص متناهية في القصر مثل قصة زكريا تُذكر عند مولد يحيى ، وعند كفالته لمريم . وقصة أيوب تُذكر عند مس الضر له ، ثم استغاثته بالله وشفائه وردِّ أهله إليه ، وقصة يونس تُذكر عند ابتلاع الحوت له ثم نبذه بالعراء ، ورسالته لقومه وإيمانهم به . وقصص يشار إليها إجمالاً ولا يُذكر شيء عنها – إلا وصفا خاطفًا لأصحابها – كقصص إدريس واليسع وذى الكفل . وطائفة أخرى لا يُذكر إلا أسماؤهم في صدد استعراض سجل الأنبياء . فأما القصص الأخرى المتفرقة كقصة أصحاب الأخدود ، وأهل الكهف ، وابنَىْ آدم ، وأصحاب الجنتين ، وأصحاب الجنة ، وسد مأرب ، والذى مر على

قرية وهى خاوية على عروشها ... وهى القصص الوعظية البحتة ، فتُعرض بالقدر الذى يبلغ العظة .

يتضح من هذا أن القصة القرآنية لا تُعرض إلا بالقدر الذى يتفق مع الغرض الدينى منها المتوخَّى من سياق السورة التى وردت فيها ، والمعنى السائد فى هذا السياق .

٣ – كذلك كان من أثر خضوع القصة للغرض الدينى أن تمزج التوجيهات الدينية بسياق القصة قبلها وبعدها وفى أثنائها كذلك .

٤ – كما كان من مقتضى الأغراض الدينية للقصة أن تتساوق مع الوسط الذى تُعرض فيه ، فأنشأ التساوق نوعًا من التناسق الفنى ، كأن يتنوع نظام الفواصل ، كما تتعدد ألوان الإيقاع الموسيقى طبقًا لسنن خاصة وأهداف مقصودة . مثال ذلك ما جاء فى سورة مريم ، فالسورة تبدأ بقصة زكريا ويحيى ، وتليها قصة مريم وعيسى ، وتسير الفاصلة بنظام معين ، إلى أن تنتهى القصتان على روى واحد . وفجأة يتغير هذا النسق بعد آخر فقرة فى قصة عيسى فتطول الفاصلة ويتغير النظام، فتصبح الفواصل بحرف النون أو بحرف الميم وقبلهما مد طويل بعد أن كانت ياء يعقبها مد طويل . وكأنما فى الآيات الأخيرة يصدر حكم بعد نهاية القصة ، مستمَد منها ، ولهجة الحكم تقتضى أسلوبًا موسيقيًا غير أسلوب الاستعراض . وتقتضى إيقاعًا قويًّا رصينًا بدل إيقاع القصة الرخيِّ المسترسل ، وكأنما لهذا السبب كان التغيير . وبمجرد الانتهاء من إصدار الحكم وإلقاء القرار يعود النظام الأول فى الفاصلة بسبب العود إلى استئناف قصص جديد .

وللقصة القرآنية خصائص فنية عامة تحقق الغرض الدينى لها عن طـريق الجمال الفنى ، لأن هذا الجمال يجعل ورودها إلى النفس أيسر ، ووقعها فى الوجدان أعمق .

أولى هذه الخصائص الفنية تنوُّع طريقة العرض ، فمرة يُذكر ملخَّص للقصة يسبقها ، ثم تُعرض التفصيلات بعد ذلك من بدئها إلى نهايتها ، وذلك كطريقة قصة

"أهل الكهف" ، ومرة تُذكر عاقبة القصة ومغزاها ثم تبدأ القصة بعد ذلك من أولها وتسير بتفصيل خطواتها ، وذلك كقصة موسى فى سورة القصص . وقريب من هذا النحو قصة يوسف . ومرة تُذكر القصة مباشرة بلا مقدمة ولا تلخيص ، ويكون فى مفاجآتها الخاصة ما يغنى ، مثل قصة مريم عند مولد عيسى ، وكذلك قصة سليمان مع النمل والهدهد وملكة سبأ . ومرة يحيل القصة إلى مشهد تمثيلى فيذكر فقط من الألفاظ ما ينبه إلى ابتداء العرض ، ثم يدع القصة تتحدث عن نفسها بواسطة أبطالها ، وذلك مثل قصة إبراهيم وإسماعيل .

وثانية هذه الخصائص تنوع طريقة هذه المفاجأة، فمرة يُكتم سر المفاجأة عن البطل وعن النظارة ، ثم يُكشف لهما معًا فى آن واحد . مثال ذلك قصة موسى مع العبد الصالح العالم فى سورة الكهف . ومرة يُكشف السر للنظارة ، ويُترك أبطال القصة عنه فى عماية ، فيتصرفون وهم جاهلون بالسر ، والمشاهدون يشاهدون تصرفاتهم وهم يعلمون . وأغلب ما يكون ذلك فى معرض السخرية ، ليشترك النظارة فيها منذ أول لحظة ، حيث تتاح لهم السخرية من تصرفات أصحاب القصة كما فى قصة أصحاب الجنة . ومرة يُكشف بعض السر للنظارة ، وهو خافٍ على البطل فى موضع ، وخافٍ على النظارة وعلى البطل فى موضع آخر ، فى القصة الواحدة . مثال ذلك قصة عرش ملكة سبأ الذى جيء به قبل ارتداد الطرف ، وعرفنا نحن أنه بين يدَىْ سليمان ، فى حين أن ملكة سبأ ظلت تجهل ما نعلم . ومرة لا يكون هناك سر ، بل تواجه المفاجأة البطل والنظارة فى آن واحد ، ويعلمان سرها فى الوقت ذاته، وذلك كمفاجآت قصة مريم .

وثالثة الخصائص الفنية فى عرض القصة تلك الفجوات بين المشهد والمشهد التى يتركها تقسيم المشاهد و "قص المناظر" مما يؤديه فى المسرح الحديث إنزال الستار ، وفى السينما الحديثة انتقال الحلقة ، بحيث تترك بين كل مشهدين أو حلقتين فجوة يملؤها الخيال ، الذى يستمتع بإقامة القنطرة بين المشهد السابق والمشهد اللاحق ، وهذه طريقة متبعة فى جميع القصص القرآنى على وجه التقريب، فقصة يوسف مثلاً قسمت فى ثمانية وعشرين مشهداً .

ومن السمات البارزة فى القصص القرآنى تصوير الشخصيات بحيث تتجاوز الشخصية حدودها المعينة الفردية وتقترب من أن تكون نموذجًا إنسانيًا عامًا، فموسى نموذج للزعيم المندفع العصبى المزاج، تقابله شخصية إبراهيم نموذج الهدوء والتسامح والحلم : ﴿إِنَّ إِبْرَاهِيمَ لَحَلِيمٌ أَوَّاهٌ مُّنِيبٌ﴾ (١) . يوسف نموذج الرجل الواعى الحصيف ، وآدم نموذج للإنسان بكل مقوماته وخصائصه . ومن أظهر تلك المقومات ذلك الضعف البشرى الذى يجمع كل نواحى الضعف الأخرى ، أو هو الضعف أمام الرغبة فى الخلود . ولعل قصة سليمان مع ملكة سبأ أشد القصص القرآنى إبرازًا للسمات الشخصية ، وأدخَلُها فى الفن الخالص كذلك، مع وفائها التام بالغرض الدينى . فكلاهما شخصيته واضحة فيها : شخصية "الرجل" وشخصية "المرأة" ، ثم شخصية "الملك النبى" وشخصية "الملكة" (٢) .

وقداستخدم القرآن – فى أغراضه الدينية البحتة – كل أنواع القصة :

القصة التاريخية الواقعية المقصودة بأماكنها وأشخاصها وحوادثها مثل كل قصص الأنبياء وقصص المكذبين بالرسالات وما أصابهم من هذا التكذيب ، وهى قصص تُذكر بأسماء أشخاصها وأماكنها وأحداثها على وجه التحديد والحصر : موسى وفرعون، عيسى وبنو إسرائيل، صالح وثمود، هود وعاد، شعيب ومدين، لوط وقريته، نوح وقومة، إلخ .

... والقصة الواقعية التى تعرض نموذجًا لحالة بشرية ، فيستوى أن تكون بأشخاصها الواقعيين أو بأى شخص يُتمثل فيه هذا النموذج ، مثل قصة ابنَىْ آدم (سورة المائدة ، آية ٢٧ – ٣١) .

(١) سورة هود : الآية رقم ٧٥ .

(٢) انظر : المرجع السابق ، فصل القصة فى القرآن ، ص ١١٧ – ١٧٤ .

ثم هناك القصة المضروبة للتمثيل ، والتي لا تمثل واقعة بذاتها، لكنها يمكن أن تقع في أية لحظة وأي عصر من العصور مثل قصة صاحب الجنتين [١] .

ويرى الدكتور محمد أحمد خلف الله أن توزيع العناصر القرآنية كان يتطور بتطور الدعوة الإسلامية ويجري معها في مضمار، فعنصر الأحداث هو العنصر البارز في الأقاصيص التي يُقصد منها إلى التخويف كما في قصة صالح وثمود في سورتَي الشمس والقمر . وعنصر الحوار هو العنصر البارز في الأقاصيص التي يُقصد منها الدفاع عن الدعوة الإسلامية . وعنصر الأشخاص هو العنصر البارز في الأقاصيص التي يقصد منها إلى الإفاضة والإيحاء أو إلى تثبيت قلب النبي عليه السلام ومن اتبعه من المؤمنين [٢] ، ويلاحَظ هنا أن من الشخصيات في القصص القرآني الملائكة والجن، والطيور والحشرات ، إلى جانب البشر من رجال ونساء [٣] .

ويرى الدكتور خلف الله أن اختلاف التصوير أو الألفاظ بالنسبة إلى القصة القرآنية الواحدة المكررة في أكثر من سورة إنما يقوم على أحد سببين : أولهما ما يثيره التصوير أو اللفظ أو الترتيب من انفعالات ، مما يوحي به من عواطف بقصد البشارة أو الإنذار . وثانيهما التسرية عن النبي عليه السلام وإزالة الهم والغم عن نفسه وتثبيت قلبه وقلوب المؤمنين ورد الثقة لأنفسهم [٤] ، جاء في ختام سورة هود ﴿وَكُلاًّ نَّقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنبَاءِ الرُّسُلِ مَا نُثَبِّتُ بِهِ فُؤَادَكَ﴾ (هود الآية ١٢٠) . فنحن نلحظ الصورة المعروضة للواحد من الرسل فنحس لساعتنا كأنها صورة محمد عليه السلام ، وكأن

---

(١) انظر / محمد قطب ، منهج الفن الإسلامي ، القاهرة ، دار القلم ، (د.ت) ص ٢٣١ – ٢٣٢ .

(٢) د. محمد أحمد خلف الله ، الفن القصصي في القرآن الكريم ، القاهرة ، مكتبة النهضة ، ط ٢ ، ١٩٥٧ ، ص ٢٥٨ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٢٦٢ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٢٠٥ .

الحوار القائم والأحداث البارزة هى التى تلم به وتقع بينه وبين من يدعوهم إلى الدين الجديد من مشركين وأهل كتاب (١) . فمثلاً قصص صالح وموسى تفسر هذه المؤامرة التى حيكت لاغتيال النبى عليه السلام ، وتكشف عما كان يدور فى مكة بين الأعداء والأصدقاء ، وكيف عاونه منهم الآخرون بالعمل على إحباط هذه المؤامرة (٢) .

ومن جهة أخرى فهو يستشهد برأى الشيخ محمد عبده على أن أحداث التاريخ وضبط وقائعه وأزمنتها وأمكنتها ليس من مقاصد القرآن ، وأن ما فيه من قصص الرسل من أقوامهم فإنما هو بيان لسنة الله وما تتضمنه من أصول الدين والإصلاح (٣) ، فالقصص القرآنى يشير إلى بعض الأحداث دون البعض الآخر ، كما أنه لا يُعنَى بالترتيب الزمنى أو الطبيعى لوقوع الأحداث ، بل رُتبت أحداثه ترتيبًا عاطفيًا يقصد به تحريك الهمم والنفوس (٤) ، والوحدة القصصية – بناء على هذا – تقوم هنا على المقاصد والأغراض التى تثيرها القصص ، وتحاول أن تضع بين يدى القارئ أو النبى عليه السلام لها حلاً ، ولا تقوم على الأسماء أو الأشخاص بحال من الأحوال (٥) .

وفى كتابه "السرد القصصى فى القرآن الكريم" يربط ثروت أباظة بين السرد القصصى فى القرآن وأحدث ما وصل إليه الفن القصصى (٦) ، فمثلاً تنتقل قصة

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣٢٥ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٣٢٤ – ٣٢٥ .

(٣) المنار ، جـ ١٢ ، ص ١٠١ .

(٤) المرجع السابق ، ص ١٢٧ .

(٥) المرجع السابق ، ص ١٨٩ .

(٦) ثروت أباظة ، السرد القصصى فى القرآن الكريم ، القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، (د.ت) ، المقدمة ، ص ٣ .

يوسف نقلة سينمائية مباشرة من تدبير المؤامرة إلى تنفيذها ، ثم ينتقل السرد دون أية إطالة إلى الأب ، ويحذرهم الأب ولكنهم خبثاء يمكرون [١] . وفى قصة الخليل إبراهيم نجد المونولوج الداخلى وتيار الوعى الذى لم تعرفه القصة العالمية إلا على يدَىْ جويس وبروست [٢] . وقصة فرعون وموسى تجمع بين أصول القصة القصيرة وأصول القصة الطويلة فى وقت معًا [٣] . كذلك نجد فى قصة مريم الانتقال من ضمير الغائب إلى صيغة المتكلم فجأة كما يحدث فى القصص الحديث [٤] : ﴿وَيُعَلِّمُهُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَالتَّوْرَاةَ وَالإِنجِيلَ ﴿٤٨﴾ وَرَسُولاً إِلَىٰ بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنِّي قَدْ جِئْتُكُم بِآيَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ﴾ (آل عمران، الآيتان ٤٨ ، ٤٩) .

فى صدر الإسلام :

رُويت أحاديث تنفى وجود القصص فى أول الإسلام باعتباره بدعة ، ومن بينها حديث الصحابى خبَّاب بن الأرت (عاش حتى نهاية ٣٧ هـ أى فى خلافة على ، ودفن فى ظاهر الكوفة وكان عمره ثلاثًا وسبعين سنة). قال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : "إن بنى إسرائيل لما قصوا هلكوا" . وإن كانت رواية هذا الحديث قد وردت فى "لسان العرب" لابن منظور تحت مادة "قصص" : إن بنى إسرائيل لما هلكوا قصوا أى لما تاهوا صاروا يقصون الأثر [٥] .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢١ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٣ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٧١ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٩٥ .

(٥) انظر : القصص فى الأدب الإسلامى ، ص ٢٨ – ٢٩ .

فكثير من المصادر الإسلامية يشير إلى أن القصص لم يوجد فى زمن الرسول ولا فى خلافة أبى بكر ولا عمر ، إنما نشأ فى زمن الفتنة ، أى فى أول حرب أهلية فى الإسلام . وهناك الرواية التى ترد فى كل كتاب يعرض لهذا الموضوع والتى جاء فيها أنه "روى عن ابن شهاب أن أول من قص فى مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم تميم الدارى . استأذن عمر أن يذكِّر الناس فأبى عليه حتى كان آخر ولايته فأذن له أن يذكِّر الناس فى يوم الجمعة قبل أن يخرج عمر ، فاستأذن تميم عثمان بن عفان فأذن له أن يذكر يومين فى الجمعة ، فكان تميم يفعل ذلك" . وفى رواية أخرى عن الحسن أنه سُئل : متى أحدث القصص ؟ قال فى خلافة عثمان . فسُئل : "ومن أول من قص؟" قال : تميم الدارى . أما المقريزى فقد نقل عن ابن عمر أيضًا أنه قال: "لم يُقَصَّ فى زمن رسول الله صلى الله عليه وسلم ولا أبى بكر ولا عمر ولا عثمان رضى الله عنهم ، وإنما كان القصص فى زمن معاوية [١] . وبغض النظر عن مدى صحة هذه الأحاديث ، فإن روايتها تدلنا على أن فريقًا من المسلمين كانوا يعارضون رواية القصص .

ولا شك فى أن القصص فى أول الإسلام كان قريبًا جدًا من القصص القرآنى فى غاياته ، وربما كان يأتى فى سياق الوعظ لأن القصص كان فى المساجد ، حتى إنه نادرًا ما كانت المصادر الإسلامية تفرق بين لفظة قصص ولفظة وعظ، فالواعظ هو القاص . وقد كان القصص القرآنى أكبر دافع على الربط بين القصص والأهداف الدينية [٢] .

(١) المقريزى ، الخطط ، جـ ٢ ، ص ٢٥٣ ، المعهد الفرنسى للآثار الشرقية ، القاهرة ، ١٩١٠ .

(٢) القصص والقصاص فى الأدب الإسلامى ، ص ٣٧ .

ويبدو أن نقطة الانطلاق التى أخذ القصص الإسلامى فيها يتمايز عن الوعظ كانت هى أحداث الفتنة التى أطلقت عقال كثير من الاتجاهات فى الإسلام ، وكانت نقطة تحول فى حياة المجتمع الإسلامى الأول فى كثير من اتجاهاته ، منها اتجاه القصص الإسلامى إلى الاستقلال شيئًا فشيئًا عن غاياته الدينية المحضة ، وكلما تقدم الزمن كان الابتعاد أكثر ، فبعد أن كان يعكس اتجاهات المذاهب الدينية المختلفة أصبح يُستخدم فى أغراض سياسية . فقد جاء عن يزيد بن حبيب "أن عليًا قنت (أى أطال القيام فى الصلاة والدعاء) فدعا على قوم من أهل حربه ، فبلغ ذلك معاوية ، فأمر رجلاً يقص بعد الصبح وبعد المغرب يدعو له ولأهل الشام . قال يزيد : وكان ذلك أول القصص" (١). فمعاوية فى سبيل أن يسبغ على القصص صبغة دينية ورسمية بحيث لا يكون مجرد وعظ يقوم به أى إنسان جمع إليها القضاء فى شخص واحد هو سليم بن عتر التجيبى الذى تكاد المصادر تُجمع على أنه أول من عُيِّن للقصص والقضاء وكان ذلك فى عام ٤٠ هـ أى بعد موقعة صفين(٢) . ثم عزل التجيبى عام ٦٠ هـ بعد تولى يزيد الخلافة . لكن التجيبى لم يكن هو المثل الوحيد الذى يدل على اهتمام الخلفاء بمهمة القص واتخاذ قاصٍ معين يقوم به ، فقد جمع عبد العزيز بن مروان القضاء والقصص فى شخص واحد هو عبد الرحمن بن حجيرة المتوفى سنة ٨٣ هـ وذلك فى قضاء مصر ، وقد بقى عليه اثنتى عشرة سنة . وكان يتسلم مشاهرةً معلومة على القصص إلى جانب مرتباته الأخرى عن القضاء وبيت المال (٣) .

وتعلن الدكتورة وديعة طه النجم فى بحثها القيِّم عن القصص والقصاص فى الأدب الإسلامى أنها لم تجد فى المصادر ما يدل على أن القصاص قصوا خارج المسجد إلا إشارة واحدة فقط عن واعظ كان يقص فى داره فى زمن الحَجَّاج وهو زرارة بن أوفى فى البصرة (٤) .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣١ – ٣٢ .

(٢) الكندى ، الولاة والقضاء ، بيروت ، ١٩٠٨ ، ص ٣٠٣ . والخطط جـ ٢ ، ٢٥٢ – ٢٥٤ .

(٣) الولاة والقضاة ، ص ٣١٧ .

(٤) أبو نعيم الإصفهانى ، حلية الأولياء ، جـ ٢ ، ص ٢٢٧ (عن القصص والقصاص فى الأدب الإسلامى ، ص ٣٧٩) .

وقد فرق المسلمون بين نوعين من القصص : قصص فى خدمة الإسلام وتفسير آيات القرآن ، وقصص اعتُبر بدعة ابتدعها المتأخرون . ولكن يبدو أن القصاصين من كلا الجانبين عملوا على إذابة الفواصل بينهما : فالقصص الموضوع لخدمة الدين ما نلبث أن نجد مؤلفه يحاول جذب جمهوره إليه عن طريق إدخال مبالغات لا يقبلها العقل بقصد إضفاء هالة بطولة على شخصياته الدينية بما يتفق وعقلية جمهوره ، على الرغم من أنه يحاول الإيهام بأنها واقع تاريخى كأن يسرد سلسلة إسناد قبلها ، إلا أنه فى الواقع ينقلها – بما حذف منها وأضاف إليها – من التاريخ إلى الفن . لهذا فلا عجب أن يقول أحمد بن حنبل عن القصاص: "ما أنفعهم للعامة وإن كان عامة ما يحدثون به كذبًا" (١) . وفى مقابل ذلك نجد أن أبعد القصص عن الأهداف الدينية – مثل قصص ألف ليلة وليلة – قد حرص القاص لها على أن يعلن أنها للعظة والاعتبار ، فإذا قرأناها لم نجد شيئًا مما زعمه لنا مؤلفها .

وهذا التمييز بين القصص الدينى المتقدم والقصص المتأخر أدى إلى تصنيف القصص إلى صنفين عامَّين : قصص العامة وقصص الخاصة . ويُفهم من كلام المقريزى فى خططه أن قصص العامة هو الذى يجتمع إليه النفر من الناس يعظهم ويذكِّرهم ، وهو مكروه لمن فعله ولمن استمع إليه . أما قصص الخاصة فهو القصص الذى يرويه فى المسجد رجل ولاَّه الخليفة، أى عينته جهة رسمية (٢). فهو إذن لا يحتال على المال احتيالاً ، أما الذين استُهجنتْ طرائقهم فهم "القصاص الذين يستأصلون أموال الناس بالكلام" (٣) .

لكن الدكتورة وديعة تنبه إلى أن التكسب بالقصص لا يضير القصاص ، لأنه سمة من سمات الأدب فى تلك العصور ، شأنه فى ذلك شأن التكسب بالشعر (٤) .

---

(١) المكى ، قوت القلوب ، القاهرة ، ١٩٣٩ ، جـ ٢ ، ص ٢٥ .

(٢) الخطط ، جـ ٢ ، ص ٢٥٣ .

(٣) الأبشيهى نقلاً عن سفيان الثورى ، المستطرف من كل فن مستظرف ، جـ ١ ، ص ٩٠ .

(٤) القصص والقصاص فى الإسلام ، ص ٤٣ .

لكن هذه الفروق التى تؤكد عليها المصادر الإسلامية هى فروق تصدر من خشية غلبة القصاص على نفوس العامة ، فهم يحاولون المحافظة على مستوى معين من الوعظ الدينى .

لكن الواقع – فيما يبدو – كان أقوى من هؤلاء المنظِّرين ، فبتأخر العصور أصبح تستر القصص بالدين شكليات لا يعنيه مضمونها ، حتى إن ابن الجوزى فى القرن السادس الهجرى يعلن قائلاً : ظهر فى زماننا هذا من القصاص ما لا يدخل فى التلبيس ، لأنه أمر صريح من كونهم جعلوا القصص مَعاشًا يستمنحون به الأمراء والظَّلَمة والأخذ من أصحاب المكوس والتكسب به فى البلدان (١) . وبذلك أخذت القصة تستقل شيئًا فشيئًا عن مظهرها الدينى الذى كانت مدينة له بالإبقاء عليها فى مرحلة من أدق مراحلها ، وهذا الاستقلال أدى إلى تشعبها وإحياء أشكال قديمة وولادة أشكال جديدة .

ولما كانت عملية القص عملية شفاهية ، فقد كان أداؤها فنًا له قواعده وأصوله ، وهى قواعد اشتركت مع قواعد الوعظ واستمدت منها أولاً حيث إن الاثنين يؤدَّيان شفاهيًا ويشتركان أيضًا فى الغاية الدينية لكل منهما ولو ظاهريًا . والهدف من اتباع وسائل معينة هو التأثير فى نفسية السامعين ، وقد تطورت هذه الوسائل بتطور العصور . فقد قيل إن تميمًا الدارى – الذى رأينا أنه يقال إنه أول قاص فى الإسلام – كان يقص وهو قائم "استأذن عمر رضى الله عنه فأذن له فقص قائمًا" (٢) .

ويقال إن عددًا كبيرًا من الوعاظ والقصاص استخدموا الكرسى فى أثناء إلقائهم، مثل ابن سمعون الذى كان يجلس "على الكرسى فى مجلس وعظه" (٣) . ويبدو أن المتأخرين من قصاص العامة لم يكتفوا بالمنبر مجردًا بل ألبسوه كسوة الخرق الملونة ،

---

(١) ابن الجوزى ، تلبيس إبليس ، ص ١٢٥ .

(٢) المقريزى ، ضوء السارى لمعرفة خبر تميم الدارى (عن كتاب القصص والقصاص فى الأدب الإسلامى) .

(٣) ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، جـ ٢ ، ص ٣٢٢ .

وهذا – كما يقول ابن الجوزى – "من جنس ستر الجُدُر بالأثواب فيوجب فى القلوب هيبة للقائل أكثر من هيبة من هو على خشبة معراة" (١) .

كذلك فإن رفع اليد عند القصاص أو الوعاظ وسيلة شائعة من وسائل الأداء ، وهم فى هذا يلتقون مع فن الخطابة .

وحين يتقدم بنا الزمن نجد مجالس الوعاظ تزخر بالحركة والأصوات والبكاء العلنى . وتُعد هذه الأمور من مظاهر الزهد الذى يملأ قلوب المتعبدين . ولم يمارس هذا الفن القصاص وحدهم ، بل العلماء الذين عُرفوا بمنزلتهم ووقارهم (٢) . وقد وصف لنا ابن جبير فى رحلته أكثر من مجلس فيه هذه الظاهرة ، مثل مجلس ابن الجوزى (٣) . ومع ذلك فابن الجوزى نفسه – الذى لم يكن قاصًا بل فقيهًا يلقى المواعظ – انتقد فى كتابه "تلبيس إبليس" أن تصدر هذه الخرافات من القصاص (٤) . وربما استعان القاص فى مجلسه بإحضار نسوة يرفعن أصواتهن بالعويل والصياح ليزيد من حماسة أفراد المجلس فى النوح والبكاء (٥) . وكان من الواجبات المنوطة بالمحتسب أن يراقب مجالس القصاص ويجعل مجلس النساء مستقلاً عن مجالس الرجال . وقد يستعين القاص بأوضاع تمثيلية ذات مغزى ليزيد من أثر حديثه على الجلساء ، كأن يمشى على أربع ممثلاً السير على الصراط المستقيم يوم القيامة (٦) . وكان بعض هؤلاء القصاصين يتمتع بحضور بديهة تسعفه بتبادل التندر والفكاهة مع المحيطين به .

(١) ابن الجوزى ، كتاب القصاص والمذكّرين ، مخطوط الرزمة ١٠١ – نقلاً عن القصص والقصاص فى الأدب الإسلامى ، ص ٥٥ .

(٢) القصص والقصاص ، ص ٥٧ .

(٣) رحلة ابن جبير ، ليدن ، ١٩٠٧ ، ص ١١٩ ، ص ٢٢٠ .

(٤) تلبيس إبليس ، ص ١٢٢ .

(٥) المرجع السابق ، ص ١٢٤ – ١٢٥ .

(٦) ابن الجوزى ، كتاب القُصّاص والمذكّرين ، ورقة ١٠٢ .

وقد ظفر اهتمام القصاص بإثارة عواطف الناس على اهتمامهم بالمواعظ الأخلاقية أو الدينية ، فاستعاروا في مجالسهم قصص الأنبياء من الأديان الأخرى متصرفين فيها بالحذف والإضافة بما يحقق انجذاب المستمعين إليهم .

أما فيما يتعلق بمظهر القاص ، فقد كان يغلب عليه – كما يغلب على الوعاظ – مظاهر الزهد، وكانت القلة النادرة الشاذة هي التي تشذ على ذلك بحيث تثير الانتباه . لكن البعض بالغ في مظهر الزهد إلى درجة التصنع ، فقد ذكر ابن الجوزي "أن في القصاص من يتبخر بالزيت والكمون ليصفر وجهه ، وأن منهم من يمسك معه ما إذا شمَّه سال دمعه ، وفيهم من يخرق أثوابه ، ويرمي نفسه على المنبر تواجداً ..." (١) ، وهكذا اهتم القصاص بما يجعل مظهرهم أوقع في نفوس العامة . وقد وصفهم الجاحظ في بخلائه ساخراً منهم فربط بينهم وبين المحتالين المُكدين ، فقال على لسان خالد بن يزيد المكدي (أي المحتال) في حديث لابنه عند موته : "أنا لو ذهب مالي لجلست قاصاً ، أو طفت في الآفاق – كما كنت – مكدياً : اللحية وافرة بيضاء ، والحلق جهير طل ، والسمت حسن ، والقبول على واقع" (٢) .

وقد اهتم القصاص بأسلوبهم اهتمامهم بمظهرهم ، فكما التزموا بمظهرهم . التزموا بالأسلوب الذي ارتبط بكل أدب فكري شفاهي، حتى فيما قبل الإسلام وهو السجع ، لأنه أسرع وأكثر أثراً في نفوس المستمعين ، على نحو ما نرى في قصص الأنبياء لابن الجوزي التي ضمنها القسم الثاني من كتابه المسمى "المدهش" ، فهو يقول في قصة ذي القرنين : قطع ذي القرنين (كذا) الأرض وأقطعها فمر سالكاً مسلكاً ما فت سبسبه فتى (فأتبع سبباً) فشمر مشمراً ما تلفت حتى لفت شمله جمع شمله بالشمس في عين حمئه ، فلما أفرع غرب الغرب على غارب الغربة إن طلعت طلايعه

(١) ابن الجوزي ، كتاب القصاص والمذكرين ، الورقة ١١١ .

(٢) الجاحظ ، البخلاء ، تحقيق طه الحاجري ، القاهرة ، دار المعارف ، ص ٤٠٩ .

الطلعة على مطلع الشمس فأبرز نير عدله المشرق فى المشرق ..." [1]. ومما يلاحظ أنه يستخدم جزءاً من الآيات القرآنية مفترضًا أن السامع يحفظها ويعلم محتواها ليتم عبارته أو ليرمز إلى شىء فى محتوى القصة القرآنية .

وتفرق الدكتورة وديعة طه النجم بين هذا القصص الوعظى وقصص الأنبياء الذى وصل إلينا مكتوباً وكان أقرب إلى التاريخ منه إلى الوعظ ، فهو لم يكن يجرى على هذا النمط من الصفة المبالغ فيها . ولقد كان محور القصص الإسلامى شخصيات عُرفت فى أول الإسلام بصلتها بالقصص كوهب بن منبه ، وكعب الأحبار ، وتميم الدارى ، ومقاتل بن سليمان ، وابن عباس ، وأُبَىّ بن كعب . ومع ذلك فإن القصة الإسلامية لا يمكن نسبتها إلى مؤلف بعينه ، بل تعاون المؤرخون والقصاصون والوعاظ والأدباء على صياغتها وتأليفها ، وحذف منها البعض وأضاف إليها آخرون ، ثم قام بعض المتأخرين بجمعها فى كتب مستقلة مثل ابن هشام الذى روى قصص وهب بن منبه فى كتاب "التيجان" وقصص السيرة النبوية عن ابن إسحق فى كتاب "السيرة" لابن إسحق ، وبذلك فهى أقرب إلى القصص الشعبى الذى تتعاون مختلف الأجيال على صياغته وتأليفه . أى أن هذا القصص كان يتم أصلاً نقله شفاهيًا حتى انتهى الأمر إلى تدوينه فيما يسميه فاروق خورشيد فى كتابة "فى الرواية العربية" عصر التجميع .

ومثلما حدث فى الأدب الشعبى فإن القاص لم يعتمد على السجع فقط ، بل ربما استعان بالشعر الذى استُعملت معانيه من أجل غاية الوعظ، وإن كان قد سبق نظمه فى موضوعات لا تمت إلى الوعظ بصلة . وتضمين القصة أبياتًا من الشعر هو أيضًا خاصية من خصائص الأدب الشفاهى لأنه أسهل حفظًا من النثر المرسل، "لهذا فالقطع الشعرية تبدو كالتُّكأة التى يستند إليها الرواة فى حفظ القصة كلها [2] . أما الوظيفة الفنية الأخرى لتضمين القصة أبياتًا من الشعر فهو المعاونة فيما يسمَّى فى

(١) ابن الجوزى ، كتاب القصاص والمذكرين ، الورقة ١١١ – نقلاً عن كتاب القصص والقصاص ص ٧٨ .

(٢) فاروق خورشيد، فى الرواية العربية ، مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية ، الإسكندرية ، د.ت ، ص ١٧٠ .

القصة المعاصرة بعملية الإيهام ، أي كأنما القصة قد وقعت فعلاً ، فما دام يُرَوى على لسان أحد أبطال القصة شعر - ولو لم يكن يعرف العربية - فهذا دليل على أنها وقعت . ففى كتاب "أخبار ملوك اليمن" لعبيد بن شريه كان يقول له معاوية بن أبى سفيان الذى كان يستمع إليه: "سألتك ألا شددت حديثك ببعض ما قالوا من الشعر ولو ثلاثة أبيات" . ويقول له : "وأبيك ، لقد أتيت وذكرت عجبًا من حديثك عن عاد ، وقد علمت أن الشعر ديوان العرب ، والدليل على أحاديثها وأفعالها ، والحاكم بينهم فى الجاهلية ، وقد سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول : "إن من الشعر لحكمة" . فقال عبيد : لقد صدقت يا معاوية ، وقد سمعت ابن عمك عبد الله العباس يذكر عن رسول الله ذلك . وأخبرك يا معاوية أنه لما كان من وفدِ عادٍ ما كان وما قد حدثتك عنه ، وسارت عاد ووفدها أمثالاً وأحاديث ، قالت العرب فيها أشعارًا ... منها ما حفظناه ومنها ما لم نحفظه . قال معاوية : فهات أسمعنى ما حفظته من ذلك" .

فلجوء القصاص إلى الشعر ييسر له أمرين: الأول هو التدليل على صدق قصته بما قال فيها الشعراء من شعر ، والثانى أن يحفظ هذا الشعر الذى تركز فيه كل تجربة القصة فيغدو كالأمثال المتداوَلة على ألسنة الناس فيذكِّرهم دائمًا بقصتة (١) . ويرى فاروق خورشيد أننا لو جمعنا الشعر فى بعض هذه القصص لتكونت منه ملحمة تروى سيرة حياة كاملة كما فى قصة عاد الأوسط فى كتاب أخبار ملوك اليمن التى تتنبأ بخروج النبى محمد صلى الله عليه وسلم بعده بدعوة الحق . ويبلغ مجموع ما ورد فيها من أبيات شعرية ٦٩٤ بيتًا .

ويذهب فاروق خورشيد إلى أن حركة تجميع القصص بدأت منذ الخلفاء الراشدين ، ويحدد لها أسبابها ، وأهمها أن الحاجة إلى تفهم سور القرآن والتعرف على دلالات ما تحكي من قصص ، وتفسير آيات القرآن ومعرفة أسباب نزولها ومكان نزولها وأصل الحادثة التى تشير إليها ، كل هذا هيأ لوجود هذه القصص بتفاصيلها

(١) انظر : فصل الملاحم الشعرية من كتاب "فى الرواية العربية" ، وفصل الأمثال فى هذا الكتاب .

ووقـائعـهـا . والذين يعـرفـون مـا يتـعلق بـهـذه القـصـص هم أهل الكتـاب من يـهـود ومسيحيين ، وهـم أهل الأخبار الذين يحملون الأقاصيص عن الملوك الغابرين . وقد تتبع الأستاذ أحمد أمين في تفسير ابن جرير تفسير ما جاء عن اليهود فإذا به يروى عن وهب بن منبه الذى كان من يهود اليمن وأسلم . كما تتبع فى الطبرى تفسير ما جاء عن النصـارى فـإذا به يروى عن ابن جـريج وهو رومـى من أصل نصـراني. وقد راعى هؤلاء فى رواياتهم أن لا تختلف في شيء عمـا جـاء بالقرآن ، بل تبدو قـصـصـهم فى أحيان كثيرة كأنما هى تفسير قصص للآيات التى ورد ذكرها ، وخلال هذا التفسير يحكى التفاصيل ويورد الأسماء والوقائع بالتفصيل مُجْرِيًا الحوار بين أبطال القصة .

وعلى الجانب الآخر نجد أن كثيرين من أبناء الشعوب الأخرى قد دخلوا الإسلام ولهم أساطيرهم وقصصهم وتاريخهم وأبطالهم ، ومن الطبيعى أن يُدْخِل هؤلاء كل ذلك إلى الحياة الجديدة التى دخلوها .

وقد سبق أن ذكرنا أن القصص ما لبث أن استُغلَّ استغلالاً سياسيًا إذ أصبح أداة من أدوات الدعاية السياسية بين الشيعة والأحزاب العربية التى أُطلِق عليها الفرق الإسلامية ، ثم أضيف إلى هذا ذلك الصراع بين العرب من جانب والعجم والروم أو الفرس والبيزنطيين من جانب آخر ، مما سجلته القصص من تعصب كل طائفة لجنسها .

ويقسم فاروق خورشيد أنواع القصاصين إلى ثلاثة : القصاصين الكبار أمثال عبيد بن شريه ووهب ابن منبه ممن كان يأخذ عنهم غيرهم ، وممن ذكروا قصصهم ابتداء من بدء الخليقة ، وتتبعوا أخبار الملوك وتاريخ العرب وأساطيرهم . ثم القصاصين الذين يتطوعون بتأليف الحكايات من خيالهم دون أصول من علم القديم ليتمكنوا من نفوس العامة المجتمعة حولهم ، ولعل هذا هو سر النهى عن الاتصال بهم والتنفير من عملهم كما فعل الغزالى فى كتابة "إحياء علوم الدين" ، فقد عد عملهم من المنكَرات . أما النوع الثالث فهم الوعاظ أمثال الحسن البصرى ، وإطلاق كلمة قاص على هذا الفريق فيه الكثير من التجوز لأن أدبهم أقرب إلى الوعظ

منه إلى القصص ، ولأن الوعظ - وإن استعان بالقصص - ليس عملاً قصصياً فى حد ذاته .

ولعل عبيد بن شريه أقدم هؤلاء القصاصين الكبار ، فهو مخضرم معمر عاش حياته قبل الإسلام . جاء فى كتابه "أخبار عبيد بن شريه الجرهمى فى أخبار اليمن" : "قال معاوية : كم أتى عليك من العمر يا عبيد ؟ قال عبيد : كثير يا أمير المؤمنين ، كفاك أنه لم يبق جرهمى غيرى أتى على مائة وخمسين سنة . قال معاوية : هل شهدت دخول الحبشة ورجمها البيت الحرام ؟ قال : نعم يا أمير المؤمنين ، إنما كان ذلك بالأمس فقط، وقد أدركت عامة ملوك لخم وكندة وحمير وغسان" .

ومع أن الكتاب يتناولون أخبار العرب وقصصهم قبل الإسلام ، فإننا نعتبره من القصص الإسلامى المبكر لأنه كُتب بروح إسلامية ، فالمقصود بهذه القصص عظات إسلامية لا نعرات جاهلية ، ولهذا فنحن نضعها بين القصص الإسلامى بأهدافها لا بزمان وقوعها . ودليلنا على هذا أن عبيداً حين يتناول قصة ملكة سبأ يلاحظ معاوية أنها مطابقة لما ورد فى القرآن ، بل إن عبيداً يستعير آيات القرآن الكريم فى سرد القصة ، فيسأله معاوية : لم تقرأ القرآن لهذا الحديث؟ ألا تأتى بالحديث الذى بلغك ؟ فيقول عبيد : يا أمير المؤمنين، القرآن أصدق أم الحديث؟ ولو لم يكن هذا فى كتاب الله لكان الحديث عندى ثقة . فعبيد يعلن صراحة أنه يلتزم النص القرآنى ما وجد هذا النص ، فإن كانت قصته التى يحكيها لم ترد فى القرآن فهو يوردها عن ثقة واطمئنان من مصادره الأخرى، بل يبلغ به الأمر أن يصرح قائلاً : لست بمحدِّث بشيء ليس فى القرآن ، ولست بواصف خبراً بلغنى بعد ما قال الله تبارك وتعالى . ولهذا فشخصيات قصصه إما مسلمون وإما كفار ، وكل من آمن بالله منذ فجر التاريخ فهو مسلم ، وكل من خالف هذا الإيمان فهو كافر (١) . ويدخل فى تحديد هذا الموقف ما جاء بالكثير من قصصه من تبشير بدعوة محمد عليه السلام ، والتنبؤ بظهوره وبدعوته . مثال ذلك ما

(١) فى الرواية العربية ، من ص ١٤٨ - ١٥٦ .

يقوله عن سليمان : ثم إن سليمان سار فى أرض العرب ، فمر بموضع المدينة ، فأمر الرياح فوقفت ، ثم أعلم أصحابه أن من هذا المكان مهاجَر نبى يخرج فى آخر الزمان من العرب اسمه أحمد ، وهو خاتم النبيين صلى الله عليه وسلم .

ومما يلفت النظر فى طريقة عرض قصص هذا الكتاب هذا الحوار المستمر بين معاوية وعبيد ، وهو حوار - بالإضافة إلى ما فيه من خيال - يقوم بوظيفة فنية إذ ينوب عن القارئ فى الاستفسار عما غمض أو تفسير موقف لا يتفق والعقل .

وليس عبيد بن شريه هو المصدر الوحيد لقصص الكتاب ، فقد يستطرد من دوّن الكتاب ليورد خبراً جديداً يسنده إلى راوية آخر، حتى إذا انتهى منه صرح بأنه يعود إلى حديث عبيد .

وتقسم الدكتورة وديعة طه النجم مصادر القصص الإسلامى إلى مصادر نقل شفوى، وهى إما عن رواة الإسرائيليات الذين دخلوا فى الإسلام بعد اليهودية وكذلك رواة عن الكتب المقدسة الأخرى، ورواة الإسلاميات، وهم الرواة المسلمون الذين اتصلوا بالأمم والديانات الأخرى ، ثم المصادر المكتوبة التى رآها المسلمون، وهى فى الغالب مترجمة إلى العربية (١) .

ولعل أشهر رواة الإسرائيليات يهوديان أسلما هما وهب بن منبه المتوفى عام ١١٠ هـ ، وكعب الأحبار . أما وهب بن منبه فهو يقول فى الصفحة الثانية من كتابه "التيجان فى ملوك حمير" : قرأت ثلاثة وتسعين كتاباً مما أنزل الله على الأنبياء ، فوجدت فيها أن الكتب التى أنزل الله على جميع النبيين مائة كتاب وثلاثة وستون كتاباً ، أنزل صحيفتين على آدم بكتابين ، صحيفة فى الجنة وصحيفة على جبل لبنان، وعلى شيث بن آدم خمسين صحيفة ، وعلى أخنوخ وهو إدريس ثلاثين صحيفة، وعلى نوح صحيفتين ، صحيفة قبل الطوفان وأخرى بعد الطوفان ، وعلى

(١) القصص والقصاص فى الأدب الإسلامى ، ص ٩٠ - ٩١ .

هود أربعًا ، وعلى صالح صحيفتين ، وعلى إبراهيم عشرين صحيفة ، وعلى موسى خمسين صحيفة وهى الألواح ، وعلى داود الزبور وعلى عيسى الإنجيل وعلى محمد الفرقان" .

ولم يصلنا هذا الكتاب من وهب بن منبه مباشرة ، بل هو - مثل كتاب أخبار ملوك اليمن لعبيد بن شريه - يصلنا عن طريق من دوَّنه وهو ابن هشام الذى اعتمد فيه بصورة أساسية على إسرائيليات وهب بن منبه ، وإن روى أيضًا عن مصادر أخرى مثل محمد بن السائب الكلبى وأبى محنف . ولابن هشام طريقة غريبة فى إسناد روايات هذا الكتاب ، فهو يقول مثلاً : قال وهب ، قال أبو محمد عبد الملك بن هشام ، حدثنا زياد بن عبد الملك البكائى عن محمد بن إسحاق المطلبى عن عبيد بن شريه الجرهمى ... فالراوية تبدأ بوهب ثم بابن هشام نفسه وتنتهى عند عبيد بن شريه ، ولا ندرى أين نضع وهب بن منبه فيها (١) . ولهذا يرجح بعضهم أن الكتاب أُلِّف مرتين : الأولى حين رواه وهب ابن منبه، والثانية حين كتبه أبو محمد عبد الملك بن هشام راوى سيرة ابن إسحاق (٢) .

يبدأ وهب قصصه منذ خلق الله الكون والحيوان والسماء والملائكة والنجوم والجنة والنار ، ثم إبليس والجان من شرار النار ، ثم خلْق الأزمنة فالأرض، وغضب الله على الجان وإخراجهم من الجنة حتى نصل إلى خلف آدم وحواء ، فالخلاف بين قابيل وهابيل ، فتبلبل الألسنة واختلاف الأجناس . وحين يصل إلى صفحة ٥١ من كتابه (طبقًا لطبعة حيدر أباد) يبدأ فى كتابة سير ملوك حمير ملكًا ملكًا . ومصادره هى القراءة والرواية معًا إذا صدقنا ما قاله عن قراءاته . وهو يحاول فى كتابه أن يلائم بين ما يحكى من تواريخ وقصص ، وما دخل من معارف العرب عن طريق الإسلام من قصص ومعتقدات ، أى يحاول أن يلائم بين ما يرويه وما جاء بالقرآن الذى يستشهد

(١) المرجع السابق ، ص ٩٤ .

(٢) فى الرواية العربية ، ص ١٢٧ .

بآياته محاولاً التوفيق والملاءمة ، على نحو ما فعل فى قصص عاد وثمود وذى القرنين وسليمان وخلق العالم وسفينة نوح وغيرها من القصص . ونحن نلمح فى حكايات وهب اتصالاً كبيراً بكل شعوب الأرض المعروفة وقتئذ . ثم نجد أن ابن هشام يخرج من سياق القصة ليضيف شيئًا من عنده ثم يعود إلى قصة وهب من جديد . والإضافة هنا كأنما لتكمل القصة زمنيًا أو لتضيف جديداً لم يعاصره وهب ويعتمد بدوره على بعض الرواة مثل محمد بن إسحاق والهمدانى والكلبى وعبيد بن شريه (١) .

أما كعب الأحبار فلا يقل منزلة بين القصاص المسلمين عن وهب ، ولعل صلة كعب باليهودية أكثر من صلة وهب ، لأن وهبًا يروى قصصًا ذات أصول فارسية بالإضافة إلى الأنبياء . وتشير الروايات صراحة إلى أن كعبًا كان يستعين بالتوارة على تفسير القرآن . ويبدو أن المؤيدين للتصوف فى الإسلام قد اتخذوا من كعب ورواياته طريقًا للحديث عن مذهبهم وتفضيله كما فعل أهل السنة والمعترضون على القدرية بالروايات المنسوبة إلى وهب . وقد رُوِيَتْ فى إسلام كعب قصة تقرب بين التصوف والرهبانية مع تفضيل الصوفية فى الإسلام على رهبنة المسيحية (٢) . وقد توفى كعب الأحبار فى حدود عام ٣٢ هـ ، أى فى خلافة عثمان بن عفان، ومع هذا يقال إنه كان يقص فى خلافة معاوية ، وإنه سمع حديثًا نبويًا فيه تعريض بالقصاص فامتنع عن القص حتى أرسل إليه معاوية فأمره أن يقص (٣) .

أما الرواة المسلمون فأشهرهم أُبَىُّ بن كعب وابن عباس ، وكلاهما كان يعرف الكتابة والقراءة ، ورغم أن كتبًا نُسبت إليهما ، يعتمد المؤلفون المسلمون فى النقل عنهما على الوسيلة الشفاهية دون الإشارة إلى المصدر المكتوب . ويعد أُبَىٌّ فى جملة كُتّاب النبى فى المدينة وفى جملة من جمع القرآن فى عهد النبى صلى الله عليه وسلم حفظًا . ويشير ابن النديم فى جملة المصاحف إلى مصحف أُبَىٍّ بن كعب . ويرجح أن

(١) انظر : فى الرواية العربية ، ص ١٢٦ - ١٤٧ .

(٢) القصص والقصاص فى الأدب الإسلامى ، ص ١٠٤ - ١١١ .

(٣) ابن الجوزى ، كتاب القصاص والمذكرين ، الورقة ٢٤ .

أُبَيٍّ توفي في زمن عمر ، وأنه لو عاش في خلافة عثمان لكلَّفه بجمع القرآن في جملة من كلَّفهم . أما القصص التي تنقل عنه فمدارها الأنبياء كآدم وموسى والخضر ، وأوصاف الجنة والنار [1] .

أمَّا ابن عباس فهو كذلك من الرواة الأوائل في الإسلام الذين يستعين بهم القصاص المسلمون المتأخرون عند نسبة قصصهم إلى مصادرها وتوثيقها عند السامع . وابن عباس – وهو عبد الله بن العباس بن عبد المطلب – ابن عمٍّ النبي صلى الله عليه وسلم ، وهو من الصحابة وإن كانت الروايات تختلف في مدى صحبته للنبي . وقد توفي في عام ٦٨ هـ . وابن عباس لم يختص بعلم دون غيره من العلوم، فقد وُصف بأنه كان يجلس يوما يذكر فيه الفقه ويومًا التأويل ويوما المغازي ويوما الشعر ويوما أيام العرب [2] . ولا شك أن عناية ابن عباس بتفسير القرآن كانت من العوامل التي ساعدت على إبراز شخصيته في المجال القصصي ، لا سيما قصص الأنبياء وتاريخ الأمم السالفة [3] . ففي المصادر الإسلامية كثيرًا ما يستعان بروايات ابن عباس لملء الفراغ الذي يولده تساؤل الناس حول الأمم الغابرة وبتفاصيل لم توجد في القرآن نفسه .

ولعل تأليف السيرة النبوية كان أبرز المحاولات التي اتخذت شكلاً قصصيًا من جانب الرواة المسلمين إذ كان "معظم القائمين عليها من المحدثين كعروة بن الزبير بن العوام الذي جاء ما دوَّنه على هيئة رسائل إلى عبد الملك بن مروان ، جاء بعضها عن طريق ابن إسحاق والواقدي والطبري ... ويقول عنها الدكتور حسين نصار إنها تحتل أقدم المدونات التي وصلت إلينا عن بعض الحوادث الخاصة في حياة النبي صلى الله عليه وسلم، ولم يُعنَ عروة بجمع الأخبار عن حياة النبي فحسب ، بل عُنى أيضًا بحوادث الخلفاء الأولين ، فتراه يعالج في قصة القادسية واليرموك وبعض حوادث

---

(٢) القصص والقصاص في الأدب الإسلامي ، ص ١١٢ – ١١٨ .

(٢) الدينوري ، الأخبار الطوال ، ص ٢٤ .

(٣) طبقات ابن سعد ، جـ ٢ ، ص ٣٦٨ .

فتــوح الشـام ... وكذلك اشتهر بالتأليف فى المغازى أبان بن عثمان ، وعاصم بن عمر الذى يقول عنه ابن قتيبه إنه صـاحب السير والمغازى ، والزهرى الذى تقول عنه الأغانى إن خالد بن عبد الله القسيرى أمره بكتابة السـيرة له ، وموســـى بن عقــبة ومعــمر بن راشد، ثم شيخ رجال السيرة محمد ابن إسحاق (١) .

ويرى فـاروق خورشيد أن سبب اتخاذ السـيرة الشـكل القصصى هو سبب نفسى يتـعلق بتصـور العرب لأبطالهم ، وبحاجـة العرب إلى بطل جديد يجـمع سـمـات الدين الجديد الذى آمنوا به ، ويجمع فى الوقت نفسـه سمـات أبطالهم القدامـى ومميزاتهم . يضـاف إلى ذلك حاجـة العرب إلى زاد من القصص باستـمرار ، ولما كان الإسـلام قد نهى عن الجـاهليـة وسـيرة أهلهـا ، كـان لا بد من البـحث عن مصـدر جـديد للقـصص والأسـمار . وهكذا نجد أن السـيرة النبوية تقف كمرحلـة انتقال بين الشكل القصصى الذى عـرفـة الـعرب قـبــل الإســلام والشــكل الذى تطور فـيمـا بعـد إلى القـصص الإسلامى (٢) .

ويُعتبر محمد بن إسـحاق الذى روى لنا سيرته ابن هشـام – كما روى لنا عن وهب بن منبـه فى كتـاب "التـيجـان" على نحـو مـا رأينا – من أوائل رواة السـيـرة النــبوية وأبرزهـم . وقد كـان دور ابن هـشـام – كمـا كـان دوره فى كتـاب التـيـجـان– التدخل من حين إلى آخر لإتمام قصة أشـار إليها ابن إسـحـاق وتركها دون إفـاضـة ، على نحـو مـا فعل فى قصة داحس والغبراء وحروب الأوس والخزرج وغيرها .

وبتقدم الزمن نلمح فى عالم القصص الإســلامى أســمـاء جـديدة مــثل مقـــاتل بن سليمـان فى القرن الثـانى الهـجـرى الذى اشـتـهر بتـفـسـير القرآن على الطريقـة القصـصية المعروفـة ، وترجح الدكتورة وديعة طه النجم أن تشدد المجتمع الإسلامى فى

(١) فى الرواية العربية ، ص ١٨٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٩٤ – ١٩٥ .

عصره – لا سيما عند المحدثين – كان من الأسباب التى اضطرّت مقاتلاً وغيره من القصاص إلى اختلاق الأسانيد ، فأسند مقاتل قصصه إلى رواة مشهورين لكى يقنع المستمعين إليه فى حلقته . وكان بعض من نسب إليهم مقاتل أخباره من المتأخرين ، فقد روى الكلبى أنه مر يومًا بمجلس مقاتل فسمعه يحدث بحديث منقول عنه هو ، فوقف الكلبى فقال : يا أبا الحجاج ما حدثت بهذا الحديث الذى ترويه عنى قط . ودنا منه فقال : يا أبا الحسن أنا الكلبى ، وما حدثت بهذا الحديث قط . فقال : اسكت يا أبا النضر فإن تزيين الحديث إنما هو بالرجال (١) .

ورغم أن جملة من قصاص المسلمين اتصلوا بمصادر الأمم الأخرى بسبب معرفتهم القراءة والكتابة ، فإن الرواة اعتمدوا فى النقل عن هؤلاء جميعًا على الرواية الشفاهية بالدرجة الأولى . ولذلك تضخمت المادة المنسوبة إليهم واختلطت ، فنُسب كثير من الروايات إليهم جميعًا (٢) .

أما المصادر المكتوبة فهى تتراوح ما بين كتب الفرس التى كان يشتريها بعض رجال قريش عند ذهابه إلى الحيرة للتجارة ، وكتب الديانات كاليهودية والمسيحية . وهناك أكثر من حديث يثبت ذلك ، فضلاً عن وجود قبائل مسيحية وأخرى يهودية منذ الجاهلية لا بد وأنه كانت لديها قصص التوراة والإنجيل، إن لم يكونوا قد قرءوها فى ترجمات عربية ، الأمر الذى تضاربت فيه الأقوال .

وإذا أردنا أن نحدد سمات القصة الإسلامية فيمكن إجمالها فيما يلى :

١ – ارتباطها بمفاهيم القرآن . ولا بد للقصص كى تبرر وجودها أن تعلن عن غاية دينية – أو على الأقل أخلاقية – حتى ولو كان مضمون القصة يناقض ذلك، على نحو ما نرى فى العصور المتأخرة فى قصص مثل قصص ألف

(١) البغدادى ، تاريخ مصر ، مصر ، ١٩٣١ ، ص ١٦٣ – نقلاً عن القصص والقصاص فى الأدب الإسلامى ، ص ١٣٥ .

(٢) القصص والقصاص فى الأدب الإسلامى ، ص ١٣٥ .

ليلة وليلة حيث - كما سبق أن ذكرنا - لم يتبق فيها من آثار القصة الإسلامية إلا الإعلان عن هذا الهدف الأخلاقى الذى يتعذر العثور عليه فى كثير من قصص المجموعة .

٢ - تميل القصة الإسلامية إلى الحديث عن الماضى وقلما تعرض للحاضر أو المستقبل، فهى لا تكاد تذكر شيئًا عن قصص الجنة والنار والعذاب والثواب - على رغم ورود تفاصيل أوصافها فى القرآن - إلا عَرَضًا بقدر ما تقتضيه الغاية الوعظية فى القصة . ولعل أول عمل فنى يعرض هذا الموضوع بوضوح هو رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى التى كُتبت فى القرن الخامس الهجرى [١] .

٣ - أما ظاهرة التجميع التى أشارت إليها الدكتورة وديعة طه النجم فهى ليست خاصية يتميز بها القصص الإسلامى بل هى ظاهرة موجودة فى كل أدب يتم نقله شفاهيًا ، لأن كل راوٍ يضيف إلى القصة جزءًا . والمقصود بالتجميع الاستعانة بمصادر مختلفة تستمد منها القصة عناصرها لتكون هيكلاً كاملاً، وتظهر هذه الاستعانة فى المضمون العامٌ للقصة أحيانًا وفى تفاصيلها أحيانًا أخرى ، وهى تفاصيل قد لا نجدها إلا فى كتب الديانات الأخرى أو فى الأساطير القديمة . ويمكن مراجعة فصل السير الشعبية فى هذا الكتاب لمعرفة كيف تحققت هذه الظاهرة فى تلك السير .

(١) القصص والقصاص ، ص ١٥٥ - ١٥٧ .

الفصل الثانى

"القصة - الخبر" أو "القصة - التاريخ"

قصص الحب العذرى

عرف التراث العربى لونين متباينَين من القصص ، القصة القريبة من الخبر أو التاريخ، فى مقابل القصة الفانتازية . فالنوع الأول من القصص يحاول فيه مؤلفوه أو ناقلوه إيهامنا بأنه قد وقع ، ولكى تتم عملية الإيهام فإنهم يردونه إلى سلسلة من الرواة تنتهى بمن عاصر أو شاهد أو شارك فى مرحلة من مراحل القصة . وقد يكون لهذا القصص أصل تاريخى فعلاً ، ولكن مما لا شك فيه أيضًا أن عمليات حذف وإضافة قد دخلت على هذا الأصل - إن وُجد - بحث انتقل من التاريخ إلى الفن، أى مما وقع إلى ما يُحتمل أن يقع . وقصص الحب العذرى التى شاعت فى تراثنا العربى - نسبة إلى قبيلة بنى عذرة فى البادية العربية شمالى الحجاز والتى اشتهرت بهذا اللون من الحب وإن لم يقتصر عليها - مثل قصة مجنون ليلى وكُثَيِّر عزة وجميل بثينة وقيس ولبنى ... من أبرز النماذج على هذا اللون من القصص .

فى مقابل ذلك نجد قصص الفانتازيا ، وهى التى تتدخل فيها القوى غير الإنسانية كالسحر والأماكن المرصودة والحيوانات الخرافية وتحوّل الناس إلى حيوانات والاستعانة بالجن وتجاوز الحدود الزمانية والمكانية . هنا تختفى سلسلة الإسناد أو العنعنات التى عرفناها فى اللون السابق . ولعل قصص ألف ليلة وليلة أبرز نموذج لهذا اللون القصصى ، ثم بعض السير الشعبية التى أحيانًا ما كانت تستوحى قصص النوع الأول لكن بعد أن تطورت بها من "القصة - الخبر" إلى "القصة - الفانتازيا" .

ويلاحظ أن اللون الأخير يكوّن صلب ما يُعرف بالأدب الشعبى ، بينما يكوّن اللون الثانى ركنًا هامًا من أركان أدب الفصحى ، بل كان مصدرًا هامًا من المصادر التى حفظت لنا لونًا متميزًا من ألوان الشعر العربى .

والمحور الذى تدور حوله قصص الحب العذرى لا يخرج عن فتى يهيم بفتاة ، إما لأنهما نشأ معًا (عروة وعفراء) أو وقع ما سبَّب لقاءهما (قيس ولبنى)، بل وأحيانًا ما كان هذا اللقاء شجاراً انقلب إلى محبه (جميل وبثينة) . غير أن عائقًا يحول بين هذا الهوى وتحقيق النهاية الاجتماعية المرجوة كبقية خلق الله ، ألا وهى الزواج ، إما بسبب عدم التكافؤ (عروة وعفراء) وإما بسبب تشبيب المحب بحبيبته (جميل وبثينة) . وحتى حين يتم الزواج كما فى حالة قيس ولبنى فإن اعتراض الوالدَيْن وإلحاحهما فى هذا الاعتراض يؤدى إلى فراق الحبيبين .

إلى هنا والأمر قد يبدو طبيعيًا يمكن أن يحدث لأية علاقة طرفاها فتى وفتاة . ولكن المرحلة الثالثة – بعد مرحلتَى اللقاء وقيام العائق – هى التى تميز بحق قصص الحب العذرى ، فالحبيبان اللذان فرقت بينهما التقاليد الاجتماعية أو العوامل الاقتصادية لا ينصرف كل منهما نحو علاقة جديدة لتصبح العلاقة المحبطة مجرد ذكرى باهته ، بل إن العكس هو الذى يحدث ، فحرمان كل طرف من الآخر ما يلبث أن يوجج مشاعره ويضاعف من شوقه وحنينه ، ولا يلبث أن يصبح هذا الحرمان منبعًا من منابع العاشق الفنان ، فيذيع شعره الجياش بالعاطفة ، ذلك الشعر الذى أثرى أدبنا العربى بتلك القصائد التى أثبتت أن العرب قادرون على تطويع لغتهم للتعبير عن أدق خلجات النفس البشرية . وقد تتاح الفرصة للعاشقين أن يلتقيا وأن يحققا ما سبق أن حُرِما منه ، لكن روح الفن تتمرد على السقوط فى المألوف والعادى ، ويرفض العاشق الفنان أن يفعل ما يفعله ملايين الناس فى مثل هذا الموقف بحيث تصبح حبيبته واحدة من ملايين الزوجات كل همها أن تُعنَى بشئون البيت وشئون أطفالها . وإنه ليفضل أن تبقى شعلة إلهامه متقدة على أن يطفئها بإطفاء ظمئة الحسِّىِّ .

نجد هذا فى قصة **عروة وعفراء**، أقدم قصص هؤلاء العذريين تاريخيًا ، فقد نشأ عروة فى حجر عمه بعد أن مات أبوه وهو ما يزال طفلاً ، وكانت عفراء بنة عمه فى مثل سنه ، فكانا يلتقيان معًا حتى ألف كل منهما صاحبه . وكان عمه يقول عندما يرى

إلفهما : أبشر فإن عفراء زوجتك إن شاء الله . فظلا كذلك حتى كبرت عفراء ولحقت بالنساء ولحق عروة بالرجال .

فأتى عروة عمة له يوسطها لدى أخيها كى يتزوج عفراء ... فاعتذر أبوها بأنه ليس ذا مال ، ولما عرف عروة أن رجلاً من قومه ذا يسار ومال كثير يخطبها أسرع هو بطلبها من عمه فوعده بشرط تدبيره مهراً عاليًا . فقصد بن عم له وعرّفه حاله وما أقدم عليه ، فكساه وأعطاه مائة من الإبل يرجع بها إلى أهله . غير أنه ما رجع حتى قيل له إن عفراء ماتت، فذهب إلى قبرها يبكيها ... حتى جاءته جارية من جوارى الحى تخبره أن عفراء تزوجت رجلاً من أهل الشام ، فما كان منه إلا أن رحل إلى الشام وسأل عن الرجل وقصده فأكرمه وأحسن ضيافته . ثم طلب عروة من إحدى الجوارى - بعد أن أطلعها على قرابته وعلاقته بسيدتها - أن تطرح خاتمه فى صَحن سيدتها ، فإن أنكرته تقول : لعله سقط من ضيفنا . فلما شربت عفراء اللبن رأت الخاتم فعرفته وشهقت ، فعرّفتها جاريتها أن ضيفها ليس إلا عروة . فلما جاء زوجها أخبرته عفراء بحقيقة ضيفها وأنه ما كتم نفسه إلا حياء منه . فبعث إليه وعاتبه على كتمان نفسه إياه وقال: بالرحب والسعة ناشدتك الله إن رمت هذا المكان أبداً . وخرج وتركه مع عفراء يتحدثان . وأوصى خادمًا له بالاستماع إليهما ، وإعادة ما تسمعه منهما عليه .

فلما خلوا تشاكيا ما وجدا بعد الفراق ، ثم أتته بشراب فقال : والله ما دخل فى جوفى حرام قط ، ولو استحللت حرامًا لكنت قد استحللته منك ، فأنت حظى من الدنيا ، وقد ذهبت منى وذهبتُ بعدك فما أعيش ، وقد أجمل هذا الرجل الكريم وأحسن ، وأنا أستحى منه ، والله لا أقيم بعد علمه مكانى ، وإنى عالم أنى راحل إلى منيَّتى . فبكت وبكى وانصرف .

فلما رجع زوجها أخبرته الخادم بما دار بينهما ، فقال : يا عفراء ، امنعى بن عمك من الخروج . فقالت : هو والله أكرم وأشد حياء من أن يقيم بعد ما جرى بينكما . فدعاه وقال له : يا أخى اتق الله فى نفسك ، فقد عرفت خبرك ، وأنك إن رحلت تلفت ،

والله لا أمنعك من الاجتماع معها أبداً ، ولئن شئت لأفارقنها ، ولأنزلن عنها لك . فشكره وقال له : إنما كان الطمع آفتى ، والآن وقد يئست ، وحملت نفسى على الصبر ، فإن اليأس يسلى ، ولى أمور لا بد من رجوعى إليها ، فإن وجدت بى قوة على ذلك ، وإلا عدت إليكم وزرتكم حتى يقضى الله من أمرى ما يشاء . فزوّدوه وأكرموه وشيّعوه .

فلما رحل عنهم انتكس بعد صلاحه وتماسكه ، وأصابه غشى وخفقان ، فكان كلما أغمى عليه ألقى على وجهه خماراً لعفراء زودته إياه فيفيق .

ثم توفى وهو راجع بالشام ... ولما بلغ عفراء موته قالت لزوجها : قد كان من خبر بن عمى ما بلغك ، ووالله ما عرفت منه قط إلا الحسن ، وقد مات فىّ وبسببى ، ولا بد لى أن أندبه فأقيم مأتماً عليه . قال : افعلى ، فما زالت تندبه ثلاثةً حتى توفيت فى اليوم الرابع . وبلغ معاوية بن أبى سفيان خبرهما فقال : لو علمت بحال هذين الحرين الكريمين لجمعت بينهما .

والأمر نفسه فى قصة **قيس ولبنى** ، فقد أحب قيس لبنى، كما بادلته لبنى الحب ، وعندما اعتزم زواجها جاء الاعتراض من والده ثم والدته . فقد كانت أسرته على شىء من الثراء فأراد والده أن يزوجه إحدى بنات عمه حتى لا يخرج بنه إلى غريبة . فاضطُرَّ قيس أن يوسط الحسين مما أرغم أباه أن يزوجه لبنى . ولكن أم قيس لم يرضها أن تلهيه عنها زوجته فظلت تتحين الفرصة حتى مرض بنها مرضاً شديداً، فلما برئ من علته قالت أمه لأبيه : لقد خشيت أن يموت قيس وما يترك خلفا وقد حُرم الولد من هذه المرأة ، وأنت ذو مال فيصير مالك إلى من ليس من صلبك ، فزوِّجه بغيرها لعل الله يرزقها ولداً . وألحت عليه فى ذلك .

لكن قيساً رفض أن يتزوج غيرها أو أن يتسرى بالإماء ، فأقسم عليه أبوه أن يطلقها، فاقترح عليه بنه أن يتزوج هو (أى والده) أو أن يرتحل هو مع لبنى ويتصرف أبوه كما لو كان بنه قيس قد مات فى علته ، ولكنه أبى إلا أن يطلقها وحلف أن لا يظله سقف بيت أبداً حتى يطلق لبنى . فكان يخرج ويقف فى حر الشمس ويجىء قيس

فيقف إلى جانبه ليظله بردائه ، ويَصْلَى هو حرَّ الشمس حتى ينتشر الظل فينصرف عنه . ويدخل إلى لبنى فيعانقها وتعانقه ، ويبكي وتبكي معه وتقول له : يا قيس لا تطع أباك فتهلك وتهلكني . فيقول : ما كنت لأطيع أحداً فيك أبداً . ولكن يبدو أن ارتباطه العاطفي بوالديه وموقفهما الأناني منه أرغماه في النهاية على الرضوخ لهما فطلقها .

غير أنه ما لبث أن لحقه مثل الجنون ، وتذكر لبنى وحالها معه فأسف وجعل يبكي . ولما طال على قيس ما به من الأمر ، أشار قومه على أبيه أن يزوجه امرأة جميلة ، فلعلَّه يسلو بها عن لبنى ، فدعاه إلى ذلك فرفض حتى قابل جارية حسناء فسألها : ما اسمك ؟ قالت : لبنى . فسقط على وجهه مغشيًّا عليه ، فنضحت على وجهه ماء وارتاعت لما عراه وأدركت أنه لا بد أن يكون قيسًا ، وقدمت له طعامًا . وعندما جاء أخوها أعجب بحديثه وعقله وروايته ، فعرض عليه المصاهرة ، ولم يزل به حتى أجابه وعقد على أخته المسماة لبنى . ولكنهم لم يروه هش إليها ولا دنا منها ولا خاطبها بحرف ولا نظر إليها ، ولما علمت لبنى بخبر زواجه غمها ذلك وقالت : إنه لغدار، ولقد كنت أمتنع عن إجابة قومي إلى التزويج فأنا الآن أجيبهم . وبناء على ذلك زوَّجها أبوها .

وعلم قيس أن لبنى بالمدينة فأخذ معه قطيعًا من الإبل وقصد المدينة ليبيعه، فبينما هو يعرضها إذ ساومه زوج لبنى بناقة منها وهما لا يتعارفان فباعه إياها . وقال له : إذا كان الغد فائتني في دار كثيِّر بن السلط لتقبض الثمن . ومضى زوج لبنى إليها وقال لها : إني ابتعت ناقة من رجل من أهل البادية ، وهو يأتينا غداً لقبض ثمنها فأعدي له طعامًا . فلما كان الغد جاء قيس وصاح بالخادم : قولي لسيدك : صاحب الناقة بالباب . فعرفت لبنى نغمته ولم تقل شيئًا . ودخل قيس وجلس، ولما ابتدأ يتحدث كشفت لبنى الحجاب وقالت : حسبك ، قد عرفنا حديثك . وأسبلت الحجاب . فبُهت ساعة لا يتكلم ، ثم انفجر باكيًا ونهض فخرج . فناداه زوجها لكي يرجع ويقبض ثمن ناقته . فلم يكلمه ومضى وهو يبكي ويندب نفسه ويوبخها على فعله ويقول :

اتبكي على لبنى وأنت تركتها وأنت عليها بالملا أنت أقدر

ويتكرر نفس الموقف مع **جميل وبثينة** ، فقد وشت إحدى إماء بثينه بها إلى أبيها وأخيها وقالت لهما : إن جميلاً عندها الليلة . فأتياه مشتملين على سيفين ، فرأياه جالسا فى ناحية بعيداً عنها يحدثها ويشكو إليها ما به ، ثم قال لها : يا بثينة أرأيت ودى إياك وشغفى بك ألا تجزينه ؟ قالت : بماذا ؟ قال : بما يكون بين المتحابين . فقالت له : يا جميل أهذا تبغى ؟ والله لقد كنت عندى بعيداً منه ، ولئن عاودت تعريضًا به لا رأيت وجهى أبداً . فضحك وقال : والله ما قلت لك هذا إلا لأعلم ما عندك فيه ، ولو علمت أنك تجيبيننى إليه لعلمت أنك تجيبينه إلى غيرى ، ولو رأيت منك مساعدة عليه لضربتك بسيفى هذا . أوّ ما سمعت قولى :

وأني لأرضى من بثينة بالذى لو ابصره الواشي لقرّت بلابلُه

بلا وبأن لأ أستطيع وبالمنى وبالأمل المرجو قد خاب آمله

وبالنظرة العُجلى وبالحوْل تنقضى أواخرُه لا نلتقى وأوائلُه

فقال أبوها لأخيها : قم بنا فما ينبغى لنا بعد اليوم أن نمنع هذا الرجل عن لقائها . فانصرفا وتركاهما .

ويقول جميل :

نحن بنى عذرةٍ محبتنا أنبل وجه يحسه بشر

لا والذى تسجد الجبال له ما لى بما دون ثوبها خبر

ولا بفيها وما هممت بها ماكان إلا الحديث والنظر

كما أنه القائل :

يموت الهوى منى إذا ما لقيتها ويحيا إذا فارقتها فيعود

لهذا فإن البعض يعدُّون قصص الحب العذرى شعاع الفجر الأول للأدب الرومانسى فى العالم . فالعاشق فيها لا يرى فتاته مخلوقة من لحم ودم كسائر الفتيات ، لكنه يراها صورة أثيرية يتهيب أن يلمسها ، بل حتى أن ينعم النظر فيها ... وهو يسلم نفسه لنوازع قلبه حتى تتحول فتاته وحبه ودنياه كلها إلى وهم من الأوهام[1] . ولا عجب إذن إن كانت قصص الحب العذرى أصلاً من أصول القصص الصوفى ، بل إن البعض يرى أن الحب الصوفى ما هو إلا تطور عن الحب العذرى تحت تأثير عوامل دينية وفلسفية ، فكلاهما خضع لتأثير الدين ونصوصه بعد تأويلها ، وكلاهما صدر عن العقيدة [2] .

وللدكتور صادق جلال العظم رأى جدير بالالتفات، فهو يرى أن الحب العذرى ضد مؤسسة الزواج وما تعنيه ، فهو يُبقى على نفسه على الرغم منها ويتحداها تحدياً مباشراً ومستمراً . وإن كلاً من هؤلاء العشاق لم يكن عاجزاً عن الحصول على حبيبته إن حلالاً أو حرامًا ، لكنهم كانوا يرفضون عن قصد هذا الحصول . وهؤلاء العشاق العذريون يتفقون مع الشخصية الدون جوانية فى أن كلاً منهم يرفض رباط الزوجية ، لكنهم يختلفون عنها فى أنهم يرفضون العلاقة الجسدية غير الشرعية ، وأنهم يؤمنون بالوحدانية فى الحب بينما لا يتورع الدون جوان عن تعدد علاقاته غير الشرعية . فالعاشقان العذريان إذن يبحثان فى الحقيقة عن حدة الانفعال فى العشق ويريد كل منهما العمل دومًا على تصعيد عنف عشقه ، رغم أن العاشق العذرى يبدو فى الظاهر أنه يؤمل النفس دومًا فى الحصول على حبيبته ، لكنه فى الوقت نفسه يصطنع جميع العراقيل المختلَقة ليحول بينه وبين امتلاكها حتى لا تخف حدة عشقه وتبرد عاطفته . والعراقيل هنا نوعان : خارجية وداخلية . فحين يواجه العاشق العذرى عائقًا خارجيًا يستبسل فى جهوده لتحطيمه وإزاحته من طريقه ، لكن فى الساعة التى يبدو له فيها

(١) محمد مفيد الشوباشى ، القصة العربية القديمة ، المكتبة الثقافية ، ١٠٦ ، الهيئة العامة للتأليف والطباعة والنشر ، ١٩٦٤ ، ص ٨٥ .

(٢) د. محمد غنيمى هلال ، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، مكتبة الأنجلو ، ط ٢ ، ١٩٦٠ ، ص ٣٦ .

أن جميع العوائق قد أزيلت ويتوقع من الحبيب أن يشفى غليله من حبيبه ، تتوقف الأحداث فجأة ويمتنع الحبيبان عن امتلاك بعضهما بعضاً متذرعين بألف حيلة فيضطران إلى الافتراق من جديد ، ولو أن جميلا كتم حبه لبثينة ولم يشبب بها لكان سيضطر إلى خطبتها من أهلها وفقًا لسنة البادية المتبعه ويتزوجها وينجبان الأطفال ويعيشان حياة رتيبه تخلو من الانفعال . لهذا فإن تصرفات العشاق العذريين تحول كلها دون الوصول إلى هذه النتيجة . هذا يعنى أن جميل كان يحب عشقه لبثينة أكثر مما كان يحب بثينة نفسها . فمحور حبه الحقيقى هو ذاته المنفعله المتيمة وليس شخص الحبيبة .

وقد كان جميل صريحاً فى هذا المعنى حين اعترف أن لقاء بثينه يميت هواه بينما فراقها يجدده ويحييه :

يموت الهوى منى إذا ما لقيتها ويحيا إذا فارقتها فيعود

ومن ثم يتبين كيف كان الخليفة معاوية مجانبا للصواب حين سمع بموت عروة وعفراء أنه قال : "لو علمت بموت هذين الشريفين لجمعت بينهما"، ولو استطاع معاوية أن يحقق هذه الرغبة يكون قد فرض على العاشقين وضعاً لا يريدانه أبداً، بل عملا كل ما بوسعهما على تجنبه لأنهما سيصبحان فردين عاديَّين لن يذكرهما التاريخ بشىء . ويستطرد الدكتور صادق جلال العظم ساخراً : إن مجرد التفكير فى بثينة على أنها حرمُ جميلٍ المصونُ يكفى لإفساد كل مشاعرنا وخيالاتنا المرتبطة بقصة هذين العاشقين . وهل باستطاعتنا مثلاً أن نتصور الكوميديا الإلهية بعد التفكير فى بياتريس على أنها مدام دانتى التى تعد له ثلاث وجبات يوميًا وتغسل الملاعق والصحون ثم تجرى وراء أولادها من الصباح إلى المساء؟" (١) .

ويخلص الدكتور صادق العظم فى بحثه الطريف إلى أن الحب العذرى يعبِّر عن حالة مرضيَّة متغلغلة فى نفس العاشق تتبين فى ولعه بسقمه وهزاله وحرمانه وتلذذه بألمه وشقائه وتعاسته . ولا تخلو ظاهرة الحب العذرى من خصائص "السادوماسوكومية"

---

(١) د. صادق جلال العظم ، فى الحب والحب العذرى ، منشورات نزار قبانى ، بيروت ، ١٩٦٨ ص ١٠٣ .

من حيث أنه يميل ميلا شديداً إلى تعذيب النفس والآخر (أى الحبيب) دون مبرر واضح أو غاية محددة ، وإنما لمجرد الاستمتاع والتلذذ بالألم والعذاب باعتبارهما جزءاً لا يتجزأ من عنف التجربة الغرامية العذرية وشدة انفعالاتها (١) .

أما المرحلة الرابعة والأخيرة فى حياة هؤلاء العشاق العذريين فهى الموت . ويصفه الدكتور العظم بأنه "العائق المطلق الذى يحن إليه العشاق العذريون" (٢) . وذلك على نحو ما رأيناه فى قصة عروة وعفراء ، فحين سمعت عفراء بموت عروة ذهبت تندبه حتى ماتت . وهكذا يتحقق فى الموت ما لم يتحقق فى الحياة .

يقول راوية آخر : خرجتُ من مكة إلى صنعاء ، فلما كان بيننا وبين صنعاء خمسٌ رأيت الناس ينزلون عن محاملهم ويركبون دوابهم ، فقلت : أين تريدون ؟ قالوا : نريد أن ننظر إلى قبر عفراء وعروة . فنزلت عن محملى وركبت حمارى واتصلت بهم . فانتبهت إلى قبرين متلاصقين ، قد خرج من هذا القبر ساق شجرة ومن هذا ساق شجرة ، حتى إذا صارا على قامة التقيا . فكان الناس يقولون : تآلفا فى الحياة وفى الموت (٣) .

وليلى الأخيلية تزوجت بعد موت توبة ، ثم إن زوجها بعد ذلك مر بقبر توبة وليلى معه فقال لها : يا ليلى هل تعرفين هذا القبر ؟ فقالت : لا . قال : هذا قبر توبة ، فسلمى عليه . قالت : امضِ لشأنك ، فما تريد من توبة وقد بليَتْ عظامه ؟ قال : أريد تكذيبه ، أليس هو الذى يقول :

فلو أن ليلى الأخيلية سلمت　　علىَّ ودونى تربة وصفائح

لسلمت تسليم البشاشة أو زقا　　إليها صدى من جانب القبر صائح

(١) المرجع السابق ، ص ١٠٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٠٧ .

(٣) ذم الهوى ، ص ٤١٨ .

فوالله لا برحت أو تسلمى عليه . فقالت : السلام عليك يا توبة ورحمة الله وبارك لك فيما صرت إليه .

فإذا طائر قد خرج من القبر حتى ضرب صدرها فشهقت شهقة فماتت ، فدُفنت إلى جانب قبره ... فنبتت على قبره شجرة وعلى قبرها شجرة فطالتا فالتقيا(١).

وليلى الأخيلية هى التى قالت :

وذى حاجة قلنا له لا تبُحْ بها فليس إليها ما حييت سبيل

وقيل لبثينة : هذا جميل لما به فهل عندك من حيلة تنفسين بها وجده ؟ فقالت : ما عندى أكثر من النظر إلى أن ألقاه فى الدار الأخرى أو زيارته وهو ميت تحت الثرى .

وعندما بلغ كثيرَ نبأُ وفاة عزة شهق شهقة ففارقت روحه الدنيا ، ومات من ساعته ودُفن مع عزة فى يوم واحد (٢) .

وفى إحدى قصص الجاحظ أن جارية قتلت نفسها عندما رأت عاشقها يقتل نفسه أمامها وهى تنشد قائلة :

من مات عشقًا فليمت هكذا لا خير فى عشق بلا موت

جذور الحب العذرى :

ولئن انتشرت قصص الحب العذرى فى العصر الأموى ، فإن جذورها تمتد إلى العصر الجاهلى ، ويقول الدكتور يوسف خليف إن الإسلام لم يخلق هذا الحب من عدم، لأنه كان موجوداً فى البادية العربية قبل ظهور الإسلام . وإنما كانت هذه الحياة

(١) ذم الهوى ، ص ٤٣٣ .

(٢) الأبشيهى ، المستطرَف فى كل فن مستطرَف ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٦ ، جـ ٢ ، ص ٣٦٦ .

الإسلامية سبباً فى أن يصبح هذا اللون من الحب اللون الأول فى لوحة الحياة العاطفية الإسلامية . فالإسلام هو الذى حال بين عرب البادية وألوان الحب الأخرى الحسية (١) .

فكل من يقرأ الغزل الجاهلى ويتتبع الحياة الاجتماعية فى هذا العصر يستطيع أن يتبين الاتجاهين الأساسيين من اتجاهات الحب : الاتجاه الحسى الذى تتعدد فيه المعشوقات، والاتجاه الروحى الذى تتوحد فيه المحبوبة .

فإلى جانب امرئ القيس والأعشى وأضرابهما ممن يمثلون الاتجاه الحسى اللاهى (وعمر بن أبى ربيعة يمثل هذا الاتجاه بعد الإسلام)، فقد عرف المجتمع الجاهلى فى باديته ومدنه طائفة من الشعراء يمثلون نفس الاتجاه الذى دارت فيه قصص العذريين الأمويين فيما بعد وأطلقوا عليهم اسم المتيَّمين ، وربطوا بين كل متيَّم وصاحبته التى عُرف بها ، تماماً كما فعلوا مع العذريين فى العصر الأموى ، كالمرقش الأكبر وأسماء ، والمرقش الأصغر وفاطمة ، والمخبل وميلاء ، وعبد الله بن العجلان وهند ... ثم أبعدهم صيتًا عنترة وعبلة .

وتوشك الصورة العامة لهؤلاء المتيمين أن تكون نفس الصورة العامة للعذريين ونهايتهم الحزينة فى أكثر الأحيان . فقصة المرقش الأكبر وبنة عمه أسماء أقرب ما تكون إلى قصة عروة وعفراء ، بحيث لا يملك المرء نفسه من التساؤل: هل يمكن أن يصل التشابه فى الحياة الواقعية إلى هذا الحد أم أن خيال القصاص لعب فى إحدى القصتين بحيث أنه أغار على القصة الأخرى؟ كذلك قصة عبد الله بن العجلان وهند أقرب ما تكون إلى قصة قيس ولبنى . وفى شعر العذريين والأمويين إشارات غير قليلة إلى هؤلاء المتيمين الجاهليين ومن امتد بهم الأجل إلى ما بعد ظهور الإسلام والذين كان يُرى فيهم مثلاً يُحتذى فى الرضا بالحرمان (٢) .

(١) الدكتور يوسف خليفة، الحب المثالى عند العرب ، سلسلة اقرأ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦١ ، ص ٦٥ - ٦٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٩٤ .

أهداف قصص الحب العذرى وتطوره :

ويرى الدكتور عبد الحميد إبراهيم أن بعض قصص الحب العذرى وُضعت تفسيراً لبعض الأبيات الشعرية التى وردت على لسان هؤلاء العذريين فرأى الخيال الشعبى أن يؤلف لها قصصًا . وإن كانت قصصًا ساذجة فيها الكثير من الثغرات ، فإنها تحاول أن تفسر مناسبة قول هذه الأبيات أو تلك .

كما أن بعض هذه القصص لم يكن هدفها سوى التسلية التى يحتاج إليها كل مجتمع . وأحيانًا تكون هذه القصص موضوعة للدعاية ، أو للدفاع عن فكرة يؤمن بها واضعوها، كالصراع ضد التفرقة بين السادة والعبيد فى قصة مثل قصة عنترة وعبلة . وأحيانًا يكون الهدف من وضعها أخلاقيًا كالحث على العفة والإثابة على الوفاء والمكافأة على الصبر .

وكذلك كان الأقدمون يتعاطفون مع العاشق ويتحمسون لسماع أخباره وتتبعها ، ويعظمون تضحيته، حتى الخلفاء والأزواج كانوا يقدرون هذه العاطفة على نحو ما رأينا .

أما فى النصوص المتأخرة فقد تغيرت هذه النظرة عند كثير من الناس فأصبحوا ينظرون إلى العشاق نظرة سخرية ، بل يعتبرونهم أشخاصًا مرضى مكانهم دار المجانين ، وأصبحنا نقرأ فصولاً فى المؤلفات التى تتحدث عن العشق بعناوين مثل "فيمن أناخ به الحب ثقله حتى أذهب عقله" فيها قصص عن عشاق أدخلهم قومهم بيمارستان بغداد أو دير هرقل .

ومما قيل سخرية من الحب هذه الأبيات لأبى العنبسى الصيمرى على لسان حماره الذى رآه فى المنام :

هام قلبى بأتان عند باب الصيدلانى

تيمتنى يوم رحنا بثناياها الحسان

وبخـــد ذى دلال مثـــل خـد الشـنفرانى

فبـهـا مت لو عشـ ـت إذن طـال هــوانى

فلما سأل حماره فى المنام عن معنى الشنفرانى أجابه : هذا من غريب الحمير . فطرب المتوكل وأمر الملهين والمغنين أن يغنوا ذلك فى شعر الحمار وفرح فى ذلك اليوم فرحًا لم ير مثله (١) .

ومن ناحية الشكل كانت قصص الحب العذرى متناثره متقطعة . كل موقف - فى الأعم - ينفصل عن الموقف الآخر ، ولا رابط بينها سوى العاشقيْن ، وإن كانت هذه القصص تغطى حياتهما من لحظة اللقاء وكيف تم حتى لحظة الفراق أو الوفاة . لكنها مشاهد متفرقة كل منها مستقل . ثم وقع أهم تطور لهذه القصص حين أتيح لها أن تنمو وأن تتوسع فى الأحداث وفى إثارة التشويق وفى جذب السامع وفى إضفاء الجو القصصى ، وذلك حين استطاعت أن تتخلص من تلك النظرة التاريخية وأن تنتقل إلى مجال الأدب انتقالاً واضحًا واعيًا ، كما حدث حين انتقلت بعض هذه القصص إلى السير الشعبية على نحو ما نرى فى سيرة عنترة ، فقد أصبح هم رواة هذه السير تشويق السامعين بالحذف والإضافة من القصص المأخوذة عنها .

وفى قصة قيس - كما جمعها مجهول - نجد نموًا أقرب إلى الناحية القصصية ، وذكرًا لتفصيلات بما يُعرف فى الأدب القصصى بعملية الإيهام بالواقع ، مثل وصف قيس بأنه "كان أصغر إخوته عمرًا وأعلاهم همة وقدرًا وأجودهم نظمًا ونثرًا ..."، وصاحبته ليلى "سمراء اللون ، قصيرة القامة ، فصيحة الكلام وعلى خدها الأيمن شامة" (٢) .

---

(١) د. عبد الحميد إبراهيم محمد ، قصص الحب العربية ، اقرأ ٢٨٨ ، دار المعارف ، القاهـرة ، ١٩٦٦ ، ص ٦٩ - ٧٠ . وانظر هذه القصة بتفصيل أكثر فى الفصل الخاص بقصص الحيوان فى هذا الكتاب .

(٢) د. عبد الحميد إبراهيم محمد ، قصص الحب العربية ، اقرأ ٢٨٨ ، دار المعارف ، القاهـرة ، ١٩٦٦ ، ص ٧٦ .

وفى سيرة مثل سيرة "الأميرة ذات الهمة" نرى كيف يكون فى قصص العشق (التى جعلت مسرحها العصر الأموى) الثراء والتشابك والانتقال من حكاية إلى حكاية والمفاجآت وحسن الوصف ومحاولة التأثير على القارئ وجذبه . نجد منها مثلاً قصة غرامية بطلاها ليلى والصحصاح تتشابه مع قصص العشاق العذريين ، وقصة "أمامة والصحصاح" تشبه قصة لبنى وقيس فى بدايتها ، ثم تتشابة بعد ذلك مع قصة مضاض ومى (وهى القصة التى تشابهها أحداث قصة رميو وجولييت) ، كذلك تتشابه قصة لبنى وغانم مع قصة عفراء وعروة فى بدايتها .

وقد أوضح الدكتور محمد غنيمى هلال أن هذه القصص تطورت أكثر وأكثر حين انتقلت إلى الأدبين الفارسى والتركى حيث أصبحت قصصاً ذات طابع فلسفى وفكرى وصوفى .

ونحب أن ننبه أخيراً إلى أن هذا القصص العذرى به مشابه كثيرة من قصص الحب الرومانسى الذى ظهر فى أوربا بظهور البرجوازية واندلاع الثورة الفرنسية ، وكانت بدورها تطوراً لقصص الحب العفيف الذى ظهر قبل ذلك فى العصور الوسطى الأوربية ، والذى يبدو أنه تأثر شكلاً ، أو شكلاً ومضموناً، بقصص الحب العذرى كما عرفها العرب . هذا مع ضرورة عدم إغفالنا أن المقدمات المتشابهة تؤدى إلى نتائج متشابهة فى الظروف المتشابهة .

(١) انظر: ليلى والمجنون والحب الصوفى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، وليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٦٠ .

المكافأة وحسن العقبى لأحمد بن يوسف ومحور التوازن

حرص مؤلفو المجموعات القصصية فى تراثنا العربى أن يبرروا وجودها معًا بإيجاد خيط يجمع بينها . وقد لجئوا فى ذلك إلى ثلاث وسائل رئيسية : القصة الأم أو التى تكون بمثابة الخيط من حبات العقد على نحو ما نلمح فى كليلة ودمنة وقصة الملك دبشليم والفيلسوف بيدبا ، وفى قصص ألف ليلة وليلة وقصة الملك شهريار مع زوجته الخائنة أولاً ثم مع شهرزاد . والوسيلة الثانية هى القصة من داخل القصة وبذلك تتعدد القصص المتداخلة ، وهى وسيلة كثيراً ما نجدها فى عديد من قصص ألف ليلة وليلة . أما الوسيلة الثالثة فهى أن تندرج المجموعة القصصية تحت موضوع واحد كبخلاء الجاحظ وأخبار الأذكياء أو الحمقى لابن الجوزى ولغيره، أو الشدة بعد الفرج للتنوخى أو مصارع العشاق لابن السراج، أو المكافأة وحسن العقبى لأحمد بن يوسف ...

وأحمد بن يوسف هو أحد كتّاب الدولة الطولونية التى حكمت مصر من عام ٢٥٤ هـ / ٨٦٨م إلى ٢٩٢ هـ / ٩٠٥م بعد أن استقلت بها عن الدولة العباسية . وترجع تسميتها إلى أحمد بن طولون . وكان أحمد بن يوسف من أصل عراقى ، رحل أبوه إلى مصر بعد أن خدم مولاه إبراهيم المهدى ، بل إن أمه – أى جدة أحمد لأبيه – كانت داية إبراهيم بن المهدى ، ولهذا اشتهر أحمد بن يوسف بابن الداية . وكان أبوه كاتب إبراهيم بن المهدى، وظل ملازماً له حتى مات إبراهيم ، وبعد ذلك سافر إلى مصر ، وقد ألف كتاباً فى أخبار المتطببين . ومن قصص كتاب "المكافأة" نعرف أن سبْق اتصاله بالبيت العباسى جعل ابن طولون لا يطمئن إليه حتى إنه حبسه وكاد يقتله لولا تدخل أتباعه (القصة رقم ١٣) . ووصل الأمر إلى أنه حين توفى

عام ٢٦٠ هـ / ٨٧٥م أمر ابن طولون رجاله فهجموا على داره وأخذوا صندوقين مقدرين أن يجدوا فيهما شيئًا يدل على صلته ببغداد ، وقبضوا على ابنه أحمد وأخيه حتى كادت تفوتهما جنازة أبيهما (القصة ٢٦) .

وقد نشأ مؤلف كتابنا على مثال أبيه ، فكتابه هذا يدل على ثقافته الواسعة ، كما نعرف منه أنه شاعر يُنقل ديوان شعره إلى العراق (القصة ٢٤) ، كما كان عالمًا بالطب والحساب كما تدلنا على ذلك ترجمة ياقوت الحموى (١١٧٦ - ١٢٢٩م) له فى كتابه "معجم الأدباء" نقلا عن الحافظ بن عساكر (١١٠٥ - ١١٧٥م) فى "تاريخ دمشق" ، كما كان له إلمام بالفلسفة على نحو ما يتضح من كتابه هذا .

ويقول الأستاذان أحمد أمين وعلى الجارم فى مقدمة إحدى طبعات كتاب "المكافأة" إن أحمد بن يوسف لم يكن من هؤلاء الأدباء الذين ينقطعون لأدبهم ، إنما كان كأبيه ينغمس فى الحياة العملية . وكان أبوه قائمًا على أموال إبراهيم بن المهدى وعلى أراضيه مما أكسبه خبرة مالية كبيرة ، فلما جاء إلى مصر استخدم خبرته المالية فاستغل بعض الأراضى فى مصر من الدولة الطولونية يملكها أو يستأجرها ويزرعها ويتاجر فى محصولاتها . ونحا ابنه مؤلف كتابنا منحاه ، فكان أديبا عالمًا ماليًا معًا ، يؤلف الكتب ، ويقول الشعر ، ويستغل الأرض (*) .

وقد كان لهذا الانغماس العملى مزاياه ومضاره ، فمن أهم مزاياه أن تتكون لدى صاحبه خبرة بالدنيا وأحوالها ، لكنها فى الوقت نفسه تعرضه لكثير من الأخطار حيث المعاملات فى ذلك الزمان عرضة للظلم وقتل الأنفس للاستيلاء عن الأموال ، وهو ما نجده فى قصص كتابه "المكافأة" .

غير أن أحمد بن يوسف كان يستطيع بروح الفنان أن ينتزع نفسه من خضم هذه الحياة العملية وينظر إليها وكأنما هو على مسافة منها ليستخلص من هذه السديمية أو

(*) المكافأة لأبى جعفر أحمد بن يوسف الكاتب ، صححه وضبطه وشرحه أحمد أمين وعلى الجارم ، ط١ ، المطبعة الأميرية ببولاق ، ١٩٤١ ، صفحة هـ .

الفوضى الظاهرية مبدأً أخلاقيًا وفنيًا معًا هو مبدأ التوازن ، فثمة مكافأة على الحَسَن، ثمة مكافأة على القبيح (والمكافأة هنا بمعنى عقاب) ، وثمة فرج بعد الشدة . وهكذا تم تقسيم الكتاب إلى ثلاثة أقسام : المكافأة على الحسن ويشمل إحدى وثلاثين قصة ، والمكافأة على القبيح ويشمل إحدى وعشرين قصة ، وحسن العقبى ويتضمن تسع عشرة قصة .

وقد توفى أحمد بن يوسف عام ٣٣٠ هـ / ٩٤١م أو ٣٤٠ هـ / ٩٥٠م .

ويمكن أن نورد القصة الثامنة من قصص الكتاب كنموذج "المكافأة على الحسن" :

المؤلف فى هذه القصة هو راوية الجزء الأول منها وشاهدها مباشرة . كان يعرف شيخًا اسمه ابن الزَّنَق (بفتح الزاى والنون) ينخس فى الدواب أى يبيعها ويشتريها (من النخاسة) . كان له ابن أخت خفيف الروح مقبول الصورة حلو الألفاظ يجالس ابن أحد أكابر أصحاب ابن طولون اسمه القاسم بن شُعبة (بضم الشين) ، فأهداه ذات يوم نوعًا فاخرًا من الثياب ، فلما رآه خاله ابن الزنق سأله :

– ما هذه الخلعة الرائعة ؟

– خلعها علىَّ القائد (يقصد القاسم بن شعبة) .

– يا ابنى إن كنت تصبر على التدلى (أى مشاركته) فى محنة ، كما تدلى فى نعمة ... وإلا فاعتزله ولا تفضحنا بالقعود عنه فى نوائبه .

– أرجو أن يصونه الله وما أنعم عليه به، من نائبة تلحقه أو مكروه يقع به .

– وأنا أرجو هذا أيضًا له ، لكن ينبغى أن لا ننسى نصيبه منك فى الشدة ، كما عُنى بك فى النعمة .

وهذا الحوار دليل على ما استقر لدى عامة الشعب من عدم استقرار الأمور من ناحية ، وعلى أن رد الجميل واجب أخلاقى عند وقوع الشدة من ناحية أخرى ، وعلى الإيمان بمبدأ التوازن أولاً وقبل كل شيء، فالشدة متوقعة بعد النعمة .

وقد صدقت نبوءة الشيخ ، وبل لعلها لم تكن نبوءة بل كانت أشبه بيقين الدورات الفلكية ، وعدم تحققها هو الشاذ . فقد حبس ابنُ طولون القاسمَ بن شعبة ، وتخلى عنه في محنته ابنُ أخت ابن الزنق ، فأنبه قائلاً : قبحك الله ؛ سرقت معروف هذا القائد ، وخليته يقارع شجوه بمحنته . وذهب ابن الزنق بنفسه ليرد الجميل الذى أداه القاسم لابن أخته ، فذهب إلى دار القاسم بن شعبة حيث كان محاطًا برجال أحمد بن طولون وسأل عنه ، فلما نصحوه بالانصراف أعلن أن للرجل دينًا في عنقه يجب أو يوفيه . فلما رفعوا أمره إلى أحمد بن طولون أحضره فى مجلسه وعرّفه قصته . ويكمل آخر مشاهد القصة راوٍ آخر هو أبو العباس الطرَسُّوسى (بفتح الراء وتشديد السين) ، كان يحضر مجلس ابن طولون الذى أحضر القاسم بن شعبة وخلع عليه خلعة رِضًا وصرفه إلى منزله .

فالتوازن الأخلاقى بين إسداء المعروف ورده كالتوازن بين الليل والنهار . يقول أحمد بن يوسف فى تمهيده لقصصه التى تدور حول حسن العقبى : وقد علم الإنسان أن سفور الحالة عن ضدها حتم لا بد عنه ، كما علم أن انجلاء الليل يسفر عن النهار (المكافأة ، ص ١٦١) . وهكذا يكون تتابع أحداث القصة على النحو التالى :

أبو القاسم عمل معروفًا فى ابن أخت ابن الزنق .

ابن الزنق – نيابة عن ابن أخته – رد المعروف إلى أبى القاسم .

وفى القصة الثالثة والثلاثين يقول الوزير لملكه فيروز : أنا مذ تكامل تمييزى أحسب ما لى وما علىَّ ، فإذا وُهبت لى نعمة علمت أن علىَّ فيها محنة ، وأن الرغائب بالنوائب (المكافأة ص ١٠٧) . فالتوازن ليس أخلاقيًا فقط بل ووجودى أيضًا . وهو (عز وجل) يشكر للمحسن إحسانه ، ويعاقب المسيء بإساءته" . فالتوازن دينى أيضًا (صفحات ١١٠ ، ١١١) . وقد ترتب على هذا التوازن توازن فنى فى القصص ، وتوازن موسيقى فى اللغة ، بحيث يمكن القول إن تحيز المؤلف لهذا المبدأ واختيار مجموعته القصصية على أساسه لمحة من لمحات التفاؤل على رغم الأوضاع الاجتماعية والسياسية فى عصره التى قد لا توحى بذلك .

ولعل كثيراً من قصص هذه المجموعة تذكّرنا من حيث البناء القصصى - وربما الهدف الأخلاقى أيضًا - بمجموعة أبى على المحسِّن (بضم الميم وتشديد السين بالكسرة) التنوخى المتوفى عام ٣٨٤/٩٩٤ ، أى بعد وفاة أحمد بن يوسف بأكثر من نصف قرن ، والمسماة "الفرج بعد الشدة" ، وهى أقرب ما تكون إلى الباب الثالث من أبواب كتاب المكافأة "حسن العقبى" . فالبناء القصصى فى هاتين المجموعتين كان أساسه بوجه عامٍ على النحو التالى :

(أ) فى شـدة (ب) يسدى له معروفًا بإنقاذه .

(ب) فى شـدة (أ) يرد المعروف بإنقاذه .

وواضح من ذلك أن معظم قصص المجموعة يقوم بناؤها على الثنائية ، فأحداثها تمر بمرحلتين كما تدور حول شخصيتين رئيسيتين فى الغالب تتبادلان المواقع فى هاتين المرحلتين، وهو ما يتفق وفكرة التوازن ، كما يترتب على هذا موسيقية اللغة التى تقوم على أساس الثنائية المتوازنة على نحو ما نقرأ فى أولى قصص الكتاب من قول الديوانبان أو القائم بشئون الديوان للوالى خالد القسرى حين أمر بقطع يده بين يديه : إن لم يُقَدَّر (بضم الياء وفتح القاف) فى الزمان رفعتى إلى منزلتك ، فلا تأمنه على حطك إلى منزلتى . وهو مبدأ كانت الأحوال السياسية فى ذلك العصر - وربما فى كل عصر - تجعل منه حقيقة معترَفًا بها ، لأن أساسها التقلبات وعدم الاستقرار . فالديوانبان لم يكن يتحدث من فراغ بل من خلال خبرته مما يقع حوله ، وعلى هذا الأساس وافقه خالد على رأيه . كما أوضحت تطورات الأحداث فى القصة صحة هذا التوقع حين تولى حكم العراق يوسف بن عمر وحبس خالد القسرى، فما كان من الديوانبان إلا أن رد جميل خالد بأن وضع خطة لفك أسره وهربا معًا . وهكذا نجد أن البناء الفنى فى هذه القصة على النحو الذى ذكرناه سابقًا .

والملاحظ أن هذه القصص تفتقر إلى الوحدة الزمانية . وذلك لأنه لا بد من مرور زمن بين المرحلة الأولى التى فيها يسدى (ب) معروفًا إلى (أ) فى شدته ، والمرحلة الثانية التى تنقلب فيها الأمور ويحدث العكس أو رد الجميل . لكن يُستعاض عن افتقاد هذه

الوحدة بوحدة الشخصيات وإن تبادلت المواقع فى مرحلتَى البناء القصصى ، وكذلك فإن الهدف الأخلاقى الذى اختيرت القصة على أساسه فى هذه المجموعة يمثل عنصراً آخر من عناصر الوحدة الفنية لا فى كل قصة على حدة فقط بل بين القصص فى مجموعها . كذلك يمثل راوى القصة عنصراً ثالثًا من عناصر الوحدة القصصية ، وهو فى أغلب القصص شخصية ثانوية إلى جانب الشخصيتين المحوريتين يشارك فى دفع أحداث القصة وإن كان بِقَدْر ، أى أنه ليس مجرد شاهد محايد بل غالبًا ما يكون له دور وإن كان ثانوياً .

وهناك بعض قصص المكافأة على الحسن (مثل القصة الثالثة ، والرابعة عشرة ، والخامسة والعشرين) تبدأ من نصفها الذى يتضح أنه رد فعل على ما سبق أن وقع ، وهو ما نعرفه فى القصة القصيرة الحديثة بالاسترجاع أو الفلاش باك ، فيكون تتالى أحداث القصة على النحو التالى :

(ب) فى مأزق (أ) ينقذه .

(أ) كان فى مأزق (ب) كان قد أنقذه (استرجاع) .

وفى قصص المكافأة على القبيح نجد كذلك استخدام الاسترجاع فى قصة مثل القصة الخامسة والثلاثين :

الجلاد ضرب ابن سليمان ضرب القتل .

ابن سليمان كان قد نافس الجلاد على التعلق بامرأة فاسدة .

ويُلاحَظ فى القصة الثانية والأربعين أن المكافأة على القبيح تم تدبيرها قبل أن يقع الفعل القبيح لأن المنجمين كانوا قد تنبأوا به ، فلم تنفَّذ إلا بعد أن وقع الفعل القبيح :

بناء على نبوءة المنجمين أعد الأب للانتقام من ابنه قوارير مسمومة على أنها دواء .

الابن قتل أباه .

الأب قتل ابنه حين شرب الابن ما تركه له أبوه من قوارير مسمومة .

وكذلك الأمر فى القصة الحادية والأربعين حين أحس كاتب أبى الوزير بالشر فى أعين بعض من قصدوه ، فأغلق الباب عليه وكتب بفحمة "يا سيدى قتلنى فلان وفلان"، وسمّى رؤساءهم . فلما كسروا الباب ودخلوا وقتلوه قرأ أبو الوزير ما كتبه كاتبه على الحائط فقبض عليهم وقتلهم .

صاحب الخراج أبو الوزير أثقل وطأته على من يتولون عمل الولاة .

الولاة انتقموا من أبى الوزير بقتل كاتبه .

أبو الوزير رد على الرد بقتلهم .

هنا نجد تصاعداً فى الحركة القصصية حيث لا تتوقف عند رد الفعل بل تتطور إلى رد على رد الفعل ، وهو ما نجده كذلك فى القصة العاشرة من قصص "المكافأة على الحسن" حيث تتصاعد الأحداث إلى رد على رد المعروف على النحو التالى :

شدة	معروف .
رد المعروف	رد على رد المعروف .

وهى من القصص النادرة التى بها نموذج لشعر المؤلِّف ، كما أنها توضح مدى تقدير العامة للشعر فى ذلك الزمان ، لأن من كانوا يخفرون أحمد بن يوسف حين استمعوا لما كتبه من أبيات فى مدحهم لأنهم أنقذوه من قُطَّاع الطريق نصحوه أن لا يذيع أنه عرض عليهم مالاً لحراسته وإلا آذته عشيرتهم لو علموا بذلك بعد أن شاع مدحه لهم ، وشعارهم : والله لا تجمع بين شعرك ووفرك (أى مالك) (صفحة ٢٠) . فمجرد عرض المال عليهم بعد مدحهم يُعَدُّ أكبر مذمة لهم . ويمكن تلخيص تتالى أحداث القصة على النحو التالى :

المؤلف يرد جميل خفرائه بمدحهم شعراً .

الخفراء يردون على رد الجميل برد أجر حراستهم .

وهناك قصتان في المجموعة التفت الكاتب فيهما إلى أكثر من مستوى شعورى لشخصياته ، فالقصة الرابعة والأربعون من القصص النادرة فى الكتاب نقرأ فيها عن حلم لأحد شخصياتها، وهو أحمد بن طولون ، وهو حلم موظف توظيفًا فنيًا – فضلاً عن دلالته النفسية – لأنه يوضح مشاعر ابن طولون تجاه أحد أعدائه ، وهى مشاعر لها بواعثها . وبناء عليها وعلى تصرفات أخرى، يتحدد مصير ابن المدبِّر (بتشديد الباء المفتوحة) على يدَىْ أحمد بن طولون إذ حبسه حتى ذهب بصره ومات (ص ١٣٨) . وهى من المرات القليلة التى يطلعنا فيها المؤلف على العالم الداخلى لشخصياته ، حيث إنها تتحرك دائمًا فى مستوى شعورى واحد هو عالم اليقظة .

وتستخدم القصة التاسعة والستون الرؤيا للكشف عن أحد مستويات الشعور فى الشخصية الرئيسية للقصة ، وهو مدى خوفه وحيرته واستغاثته بأبيه فى الرؤيا ، ولعل هذا راجع هنا إلى أن المؤلف هو بطل القصة مما أتاح له أن يتجاوز الوقائع الخارجية ويكشف عن وقائع نفسية تتصل بقصته .

وفى كثير من قصص المكافأة على القبيح لا تتم هذه المكافأة – أو بالأدق العقوبة – ممن أُسىءَ إليهم كما هو الأمر فى المكافأة على الحسن حيث يرد الجميل من سبق الإحسان إليه ، بل هناك غالبًا طرف ثالث هو الذى يتولى توقيع العقاب على المسىء ، كما فى القصة السادسة والثلاثين :

أبو عبد الرحمن العمرى خرج على ابن طولون .

أبو عبد الرحمن العمرى أحسن إلى غلمانه .

غلمان أبى عبد الرحمن العمرى قتلوه تقربًا إلى أحمد بن طولون .

أحمد بن طولون عاقب غلمان عبد الرحمن العمرى على فعلتهم بقتلهم .

ويمكن تلخيص الحركة القصصية على النحو التالى :

(أ) يسىء إلى (ب)

(أ) يحسن إلى (جـ)

(جـ) يســىء إلى (أ)

(ب) يعاقـب (جـ)

معنى هذا أن الإحسان عندما لا يقابَل بإحسان مماثل بل بالإساءة ، فليس معنى هذا أن قانون التوازن قد اختل ، بل لعله تأجل فقط لكن ليتحقق فى صورة أخرى حيث إن هذه الإساءة ما تلبث أن تقابَل بما تستحق من عقاب .

ولعل نهاية القصة الثامنة والأربعين من أنجح نهايات قصص المجموعة لأنها جعلت النهاية الأخلاقية نهاية فنية :

زينب تحاول منع الخيزران أم الرشيد من الإحسان إلى مريّة حين أصبحت فى شدة .

لأن مرية سبق أن امتنعت عن الإحسان إلى زينب حين كانت فى شدة (استرجاع) .

الخيزران تحسن إلى مرية حتى لا يتكرر معها ما حدث لمرية .

وفى القصة التاسعة والأربعين ملاحظتان جديرتان بالتسجيل :

أولاهما عدم مطابقتها للتاريخ ، ولعل مسئولية الخطأ تقع على راوى القصة لأنه ليس للخطأ أية دلالة فنية على نحو ما نجد فى بعض السير الشعبية . فنقفور ملك الروم مات فى السنة التى مات فيها الرشيد ولم يعش بعدها كما جاء فى بداية القصة . كذلك لم يكن إليون - كما يدل على ذلك اسمه - من أبناء العرب ، إنما تزعم الروم أن نقفور من أبناء العرب .

والقصة الستون تختلف عن التاريخ أيضًا إذ تجمع بين معن بن زائدة وخلافة المهدى ، بينما قتل الخوارج معن عام ١٥١ هـ ، وتولى المهدى الخلافة عام ١٥٨ هـ .

أما الملاحظة الثانية فهى أن القصة التاسعة والأربعين مكونة من أكثر من مرحلة ، وأن المؤلف توسع فى المرحلة الثالثة منها فى معنى الإساءة بحيث جعل قتل إليون الملك بسبب محاولة قتل أحد معارضية المسمّى ميخائيل ، جعله إساءة تستحق العقاب الذى جاء على يد ميخائيل نفسه . مع أننا ندرك من القصة أن ميخائيل قتل من أنقذوه بقتلهم إليون الملك ، خوفًا من سيطرتهم عليه وليس قوله بأنه قتلهم عقابًا على قتلهم ملكهم السابق إلا حجة يخفى وراءها حقيقة دوافعه . ومن ثم فإن قتلهم لم يكن مكافأة على قبيح بل كان على العكس من ذلك إنكارًا لمعروف مما ينطبق عليه مثل "جزاء سِنِمَّار" (بكسر السين والنون والشدة المفتوحة على الميم) ، ويتضح من ذلك حركة القصة على النحو التالى :

إليون يحاول قتل ميخائيل .

البطارقة يقتلون إليون ويختارون ميخائيل ملكًا عليهم .

ميخائيل يقتل البطارقة .

وتوضح القصة الحادية والستون اللحظات التى يقع عليها اختيار أحمد بن يوسف من القصص والأحداث التاريخية التى تتفق وهدفه من جمع مادة كتابه بينما يهمل غيرها . ذلك أنه لما توفى خمارويه بن أحمد بن طولون قبض ابنه جيش على أعمامه الثلاثة ربيعة وشيبان ومضر ، وبلغت بهم الشدة حين قتل جيش عمه مضر . ثم تم الفرج لربيعة وشيبان عندما تولى الحكم هارون بن خمارويه بعد أن قتل أخاه جيش .

وإذا تتبعنا التاريخ نجد أن شيبان – الذى أنقذه هارون بن جيش – قد دخل على منقذه هارون فى خيمته مع عدى – أخى شيبان وعم هارون – وقتلاه عام ٢٩٢ هـ ، أى

أن شيبان قابل إحسان هارون بالغدر . وكان قد سبقه فى محاولة مماثلة ربيعة حينما نفاه هارون إلى الإسكندرية ، لكنه عاد إلى القاهرة محاولاً الاستيلاء على الحكم من ابن أخيه هارون فهُزم واعتُقل وضُرب بالسياط حتى مات عام ٢٨٤ هـ (انظر الهوامش فى كتاب المكافأة صفحتىْ ١٨٢ و ١٨٣) .

وواضح من هذا أن أحمد بن يوسف يختار اللحظة القصصية أوالتاريخية التى تدور حول حسن العقبى أو الفرج بعد الشدة دون غيرها من اللحظات التى تدور حول عكس ما هدف إليه من جمع مادة كتابه ، وهذا أمر منطقى .

والقصة تدل – على أية حال – على مدى التناحر الذى ساد بين أفراد الأسرة الطولونية قبيل نهايتها على يد محمد بن سليمان عام ٢٩٢ هـ من قبل الخليفة العباسى المكتفى بالله .

الأمر نفسه فى القصة الثالثة والستين حيث يلاحَظ فى هذه القصة وجود أكثر من شخص فى شدة :

– الفضل بن يحيى البرمكى الذى قبض عليه هارون الرشيد فيما سُمِّى بنكبة البرامكة .

– كاتب الفضل الذى يخشى أن يُقبض عليه كما قُبض على وزيره .

– الشامى الذى لم يحصل على إعانته من الفضل .

والقصة لا تروى إلا فرج شدة الشامى ، أما مصير الكاتب الذى لا نعرفه ومصير الفضل بن يحيى الذى سُجن بالرقة إلى أن توفى فى سجنة عام ١٩٣ هـ فقد أغفلهما أحمد بن يوسف لأنهما لايدخلان فى باب حسن العقبى ، فموضوعهما خارج عن الهدف من تأليف هذه المجموعة .

وعلى العكس من ذلك نلتقى فى القصة السادسة والستين بثلاثة أطراف فى شدة، لا يغفل المؤلف عن متابعة أحدهم لأنهم جميعًا لاقوا الفرج فى النهاية :

- سند بن علي عندما باعده محمد وأحمد ابنا شاكر عن الخليفة المتوكل ونفياه إلى مدينة السلام .

- الفيلسوف الكندى عندما تآمر عليه ابنا شاكر حتى ضربه المتوكل وصادر مكتبته .

- ابنا شاكر عندما اكتشف المتوكل أنهما أسندا حفر نهر دجلة لعمل مقياس جديد لمن لا يعرف .

وقد أحضر المتوكل سند بن علي من مدينة السلام ليكشف مصدر الغلط ويعاقب ابنَيْ شاكر بالصلب . وقد نجح سند بن على فى تحديد الخطأ ، لكنه قال لابنَيْ شاكر إن هذا الخطأ لن يفتضح أمره إلا بعد أربعة أشهر ، يقول المنجمون إن المتوكل لن يعيشها ، وبالتالى لن يرى آثار هذا الخطأ ، وإنه سيدخل على الخليفة ليعلن له أنهما لم يخطئا بشرط أن يردّا كتب الكندى إلى صاحبها . وقد نفّذا ما طلبه منهما سند بن على ، ونفّذ هو بدوره وعده ، وقُتل المتوكل فعلاً بعد ذلك بشهرين .

ويمكن تلخيص حركة أحداث القصة على النحو التالى :

محمد وأحمد ابنا شاكر يسيئان إلى سند بن على والمتوكل يفرج عنه .

ابنا شاكر يسيئان إلى الكندى وسند بن على يفرج عنه بإجبار ابنَيْ شاكر على رد كتبه إليه كشرط للإفراج عنهما فى شدتهما .

ابنا شاكر فى شدة سند بن على يفرج عنهما .

لكننا نلاحظ أن المؤلف جعل محور قصته الأساسى يدور حول إنقاذ ابنَيْ شاكر "الرديئين" على حد وصف الخليفة المتوكل لهما ، وذلك بالكذب على المتوكل بدلاً من أن ينالا ما يستحقان من عقاب . بينما لم يركز على انفراج شدة كل من سند بن على والكندى ، وكأنما هم أحمد بن يوسف - كما بدا فى هذه القصة - هو التركيز على

الفرج بعد أية شدة حتى ولو كانت نتيجة عمل سيئ ، وبذلك يكون قد غفل هنا عن توازنه الأخلاقى الذى يُعد أحد محاور - بل أهداف - كتابه "المكافأة" .

وتقودنا هذه القصة إلى ملاحظة جديرة بالتسجيل ، ذلك أن المصادفة، أو الحظ بلغة العامة، يلعب دوراً فى قصص الكتاب لتحقيق حسن العقبى . فقد كان سبب الإفراج عن شدة محمد وأحمد ابنَىْ شاكر هو تغير الحاكم بسبب مصرعه قبل افتضاح الخطأ فى إقامة مقياس نهر دجلة الذى ظل مستوراً أربعة أشهر قُتل خلالها المتوكل . وفى القصة الرابعة والستين كان أحمد بن محمد بن مدبر قد أسند إلى كاتبه فضل مطالبة يوسف بن إبراهيم والد مؤلف كتابنا بأموال لا يستطيع أن يؤديها . ثم يتضح أن هذا الكاتب فضل يعرف يوسف بن إبراهيم منذ كان يراه وهو صبى فى حارات سُرَّ من رأى بالعراق ، وأن والدة زوجة يوسف بن إبراهيم هى التى ربَّت فضل، وقد أدت هذه المصادفة إلى الفرج عما وقع فيه يوسف بن إبراهيم من شدة . كذلك فى القصة الثامنة والستين يفرج أبو العباس عن سهل بن شنيف بعد أن قبض عليه عقب هزيمة ابن الخليج لمجرد أنه رأى فيه شبه والده (المكافأة ص ٢٠٣) .

بل إن ما يراه العامة حظًا أو مصادفة يرتفع فى وعى بعض شخصيات القصص إلى أنه من عند الله تعالى ، ففى القصة السابعة والستين نلاحظ أن الشدة تتصل بجماعة لا فرد، وهم العرب فى جزيرة إقريطش أو كريت المتحصنون فى حصنها ، وأن الفرج آتٍ من عند الله بعد التضرع إليه ولم يأتِ على يد بشر . وفى القصة السبعين طلبت أم آسيا من أختها أن تقرضها ديناراً فسألتها من أين تستطيع رد ما تقترضه والأَوْلى أن تطلب منها أن تهبه لها ، فكان ردها : أقضيك (أى أرده لك) من لطف الله تعالى الذى لا يُحتسب (أى لا يُظَنُّ ولا يُقَدَّر) ، وَجُودِه الذى يأتى من حيث لا يُرتقب . فتضاحكت وقالت : يا أختى هذا والله من المنى ، والمنى بضائع الحمقى . فلما غمرتها النعمة بعد ذلك قالت لها : أنكرت علىَّ قولى أقرضينى ، ومن هذا كنت أقضيك (أى وكانت نيتى أن أقضى دينى من هذا الذى كنت أرجوه من فضل الله وكرمه) .

وواضح أن الإيمان بلطف الله تعالى هو مصدر حسن العقبى هنا ، فلولا أن خادم امرأة خمارويه (ابن أحمد بن طولون) لقى أم آسيا عندما وصلت حارتها عائدة تجر رجليها - طبقًا لتعبيرها - من عند أختها ، وطلب منها مساعدة جارة جاءها المخاض ووُفقت فى مهمتها التى كانت تمارسها لأول مرة فى حياتها ، لما أصبحت قابلة أولاد خمارويه ، ولما تسلسلت الأحداث التى أفضت إلى الفرج بعد شدتها . فالمصادفة هنا التى تلعب دوراً رئيسيًا فى الفرج بعد الشدة تُرَدُّ إلى لطف من الله تعالى .

والراوى شخصية لها حضورها فى معظم قصص الكتاب ، وهو أثر من آثار طغيان القصة الشفاهية على القصة المدونة ، كما أنه عدوى من أسلوب رواية الأحاديث الدينية . أحيانًا يكون مجرد شاهد وأحيانًا يشارك فى الأحداث، وإن كان دوره فيها ثانويًا . وأحيانًا يروى عنه المؤلف بضمير الغائب ، وفى أغلب الأحيان يتوارى صوت المؤلف ليدفع الراوى إلى الظهور ليروى بضمير المتكلم .

ويلاحَظ أن بعض الشخصيات الثانوية فى القصص تذهب أسماؤها عن رواتها دلالة على درجتها فى الأهمية كما فى القصة الثامنة والعشرين التى تبدأ بهذه الجملة : وحدثنى أحمد بن أيمن كاتب أحمد بن طولون قال : دخلت بالبصرة إلى تاجر ذهب عنى اسمه ... (ص ٩١ ، وانظر أيضًا القصص ٣٧ ، ٤١ ، ٥١ ، ٥٧) .

وفى القصة التاسعة والثلاثين لا يبدأ المؤلف قصته بقوله المعروف : وحدثنى ... بل يقول : وفيما أخبر به الهيثم بن عدى ، قال ... وكذلك الأمر فى القصة التى تليها (القصة الأربعين) : وفيما جاء به الزبير بن بكار ...

وفى القصة الخمسين يروى عن ابن المقفع الذى يروى عن الفرس .

وفى القصة السابعة والستين يروى عن الحسن بن مسلم الأقريطش (أى الكريتى)، ولأول مرة يصف المؤلف راوية بقوله إنه رآه بعد أن علت سنه .

وفى القصة الثانية والأربعين مصدر المؤلف قراءاته وليس أحد محدثيه .

وفى القصة الرابعة والأربعين لكل جزء من أجزاء القصة راو مختلف ، فهو أولاً المؤلف نفسه ، ثم العباس الطرَسُوسى ، ثم يروى أبو العباس حلم أحمد بن طولون عن نعت مولاة ابن طولون وأم ثلاث بنات له ، ثم يروى أبو العباس عن سعد الفرغانى غلام أحمد بن طولون .

وفى القصة السادسة والأربعين يروى المؤلف القصة بنفسه، حتى إذا ما بلغ نقطة منها أسند بقيتها إلى أحد الرواة . أما القصة التاسعة والستون فراويها وبطلها المؤلف نفسه .

ولما كان القاص يستمد مادته من بيئته فإن للكتاب قيمة تاريخية واجتماعية . والجانب التاريخى فى القصص منه ما يتصل بحاضر المؤلف وهو عصر الدولة الطولونية التى عاصرها من بدايتها إلى نهايتها حيث إن مدة حكمها لم تزد عن ٣٨ عامًا هجريًا أو ٣٧ عامًا ميلاديًا . ومنه ما يتصل بما قبل هذا التاريخ سواء التاريخ العربى أو ما عرفة العرب من تاريخ الأمم التى حولهم وتعاملوا معها إن حربًا أو سلمًا .

والقصص المختارة للمجموعة تشير بوجه عامٍ إلى عدم استقرار الحكم فى الماضى والحاضر سواء على مستوى الحكام أو الولاة أو أفراد الشعب ، وما كانوا يتعرضون له من هزات وتقلبات واضطراب الأمن مما انعكس على الشكل القصصى :

(أ) فوق (ب) تحت

(ب) فوق (أ) تحت

إلى جانب ما تكشف عنه من معاملات مالية بين التجار أو جباية الأموال أوظلم الموظفين (القصة ٣٧) والتسامح الدينى فى مصر فى عهد ابن طولون فى علاقات المسلمين والمسيحين (القصة ٢٠) وثقافة العرب الإغريقية بينما أبناء الإغريق أنفسهم لم يعودوا يعرفونها (القصة ٢٢) .

بالإضافة إلى هذا الجانب التاريخى العامٍّ فإن هذه القصص تطلعنا على أطراف من تاريخ أسرة المؤلف والمؤلف نفسه اللذين تعرضا لما كان يتعرض له الآخرون فى ذلك العصر ، بل ربما عرَّضهما قربهما من السلطة ومعاملاتهما المالية لهزات أعنف (*) .

وأخيراً يحق لنا أن نتساءل : ما دور المؤلف أساسًا؟ هل هو مجرد مصنف وجامع، أم له دور أكثر إيجابية كأن يحذف من الواقع ويضيف إليه لينقل التاريخ إلى الفن ؟ وهل كان لمخيلته دور فى الإبداع القصصى ؟ وبمعنى آخر : ما إسهام كتاب مثل كتاب "المكافأة" فى تاريخ التطور القصصى فى الأدب العربى ؟

يمكن القول إن دور المؤلف الواضح هو التقاط حكايات وأخبار دون غيرها تحقيقاً لهدفه من تدوينها ، وهى مهمة لم تقتصر عليه وحده، فقد سبقه إلى ذلك أدباء مثل الجاحظ (١٦٠ – ٢٥٥ هـ) فى بخلائه ، كما استمر عليه من بعده الكثيرون مثل التنوخى (٣٢٧ – ٣٨٤) فى كتابه "الفرج بعد الشدة" ، وابن السراج (٤١٧ – ٥٠٠) فى كتابة "مصارع العشاق" ، وغيرهم .

ولا شك أن هذه المختارات مرحلة من مراحل تطور الفن القصصى ، لأن عملية الاختيار نفسها معناها استدعاء واستبعاد، وهى خطوة أولى من خطوات فصل الفن

(*) كان والد المؤلف يوسف بن إبراهيم صاحب إبراهيم بن المهدى ورضيع المعتصم ومؤلف كتابَى "الطبيخ" و"أخبار إبراهيم بن المهدى" (القصة التاسعة والستون، صفحات : ٢٠٣ – ٢٠٥)، وكانت له زوجة عندما كان يعيش فى سُرَّ من رأى بالعراق اسم والدتها ميمونة وهى مولاة أم محمد بنت الرشيد، وقد أحضرها مع ابنتها (أى زوجته) إلى مصر (القصة الرابعة والستون ، صفحات ١٩٠ – ١٩٣)، كما نعرف أن ابن طولون قبض عليه ثم أفرج عنه لأنه كان محسنًا للكثيرين الذين تشفعوا له فقُبلت شفاعتهم (القصة ١٣ ، صفحات ٤٨ – ٥٠) ، وأن أحمد بن يوسف نفسه كان يملك ضياعًا ، وعندما هُزم ابن الخليج خاف أن يؤذيه القائد المنتصر أبو العباس أحمد بن محمد بن بسطام فاختفى ونُهبت أمواله واجتمع عليه الخوف والفاقة على حد تعبيره (القصة التاسعة والستون) .

عن التاريخ اتسم بها الأدب المدوّن ، يقابله في الأدب الشفاهي عمليتا الحذف والإضافة من جانب الراوي لجذب أذن المستمع . تلك خطوات مبكرة في فن القصص انتهت إلى أن يكون له - في عصر المطبعة فالدراما الإذاعية والتليفزيونية - وجوده المستقلُّ عن كل من الوجودَيْن الذهني والواقعي وإن كان مستمداً من لقائهما أو تفاعلهما (*) .

كذلك فإن وقفة المؤلف عند التوازن الكوني وإيمانه بوجود توازن أخلاقي مشابه قاده إلى هذا التوازن في البناء الفني لقصصه بل وفي جملته الأدبية ، فضلاً عن استخدام عناصر قصصية أخرى لا تخطئها العين وسبق أن عرضنا لها ، ميزت القصة المدونة في ذلك الوقت عن القصة الشفاهية كاستخدام الاسترجاع (أو الفلاش باك) مثلاً ، وكانت إرهاصاً بما تطورت إليه القصة القصيرة - ابنة المطبعة - فيما بعد .

(*) الوجود الذهني يوجد بوجودي ويزول بزوالي كأن أتخيل جبلاً من الذهب، والوجود الواقعي باقٍ بغض النظر عن وجودي كوجود الشمس والقمر والبحر والجبل ... وعلى هذا الأساس فهناك ثلاثة أنواع من الوجود، فمثلاً إذا كنت أحب شخصاً أو أكرهه فإن تخيلي أنني أقبله أو أصفعه من قبيل الوجود الذهني، أما تقبيله أو صفعه فهذا ينتمي إلى الوجود الواقعي . فإذا ألفت فيه قصيدة مدح أو غزل أو هجاء فهذا وجود فني لم يقف عند حدود الوجود الذهني ولا هو تحقق كالوجود الواقعي ... وواضح طبعاً أن بين هذه الأنواع الثلاثة من الوجود نقاط تشابك .

الفصل الثالث

القصة الفانتـازيا

ألف ليلة وليلة

أشرنا فى فصل سابق إلى القصة الفانتازيا وذكرنا أنها يمكن أن تكون فى مقابل "القصة – الواقع" ، أو "القصة – الخبر" ، أو "القصة – التاريخ" . وإذا كانت "القصة – التاريخ" ذات أصل واقعى ثم حذف منها الفنان وأضاف إليها مما جعلها تنتقل من التاريخ إلى الفن ، فإن "القصة – الفانتازيا" تنحدر من الأساطير التى صاغها الإنسان فى وقت لم يكن يفرق فيه بين جماد وكائن حى ، ولم يكن لديه تفسيرنا العلمى العصرى لظواهر الطبيعة ، فامتلأت سماؤه وقمم جباله بالآلهة ، ودنياه بالأشباح والأرواح ، وضخمت مخاوفه بعض الكائنات شكلاً وقوة وأسقط عليها هذه المخاوف فشوهها، حتى تباعدت عن أصولها وأصبحت من ابتكاره الخالص ، وجعلها تتدخل فى حياته إن شراً وإن خيراً ، وصاغ علاقاتها وحركتها بعضها بين بعض أو بينها وبين الإنسان فى شكل قصص ، نسمّيه اليوم بالأصول المبكّرة للقصة، ويسميه البعض بالقصة فى شكلها البدائى . ورغم ظهور الديانات والتقدم العلمى النسبى فى العصور الوسطى وتضاؤل هذا العالم الأسطورى ، فإن بقاياه ترسبت فى نفوس العامة: فنانين وأدباء ومتذوقين ، وانعكس ما ترسب حيناً فى الملاحم فى الغرب، وفى السير الشعبية عندنا ، وحيناً فيما أسميه القصة الفانتازيا التى تذيب الحدود بين عالمى الحيوان والإنسان ، والحسّ وما وراء الحسّ ، وتؤمن بالخوارق ، ويعرف كل من راويها وسامعها أن لا علاقة لها بالواقع أو التاريخ وإن كان يمكن أن تكون لها علاقة بمعتقداته ومخاوفه وأحلامه .

ولا شك أن قصص ألف ليلة وليلة خير نموذج لهذا النوع من القصص ، فنحن نلتقى من أول قصة – وهى القصة الإطار ، قصة شهريار وشهرزاد – بالجنى

والصبيّة التى اختطفها ليلة عرسها ثم وضعها فى علبة وجعل العلبة داخل صندوق ورمى على الصندوق سبعة أقفال وجعلها فى قاع البحر العجاج . وبعدها نلتقى بخرافة الثور والحمار ، ثم خرافة الديك والكلب . ولا يطالب القارئ لقصص هذه المجموعة بسلسلة الإسناد المشهورة التى يطالب بها قارئ أو مستمع العصور الوسطى الإسلامية فى أنواع أخرى مما يُسمَع أو يُقرأ من قصص ، والتى كثيراً ما كان يفتعلها راوى القصة لتلعب دور الإيهام بأن ما يرويه قد حدث فعلاً ، بل إنه لا يعبأ حتى بمعرفة مؤلفها أو راويها ، ويكتفى بأن تكون شهرزاد – تلك الراوية من خلال راوٍ مجهول – هى التى تلقى عليه قصصاً واحدة بعد الأخرى ، مستمتعًا بذلك العالم الفنى الذى يعيش فيه ، لا يفسد قصته التساؤل عما إذا كان قد وقع أو لم يقع ، لأن فيه من مقومات الفن ما يجعله يستمتع به "كأنما قد وقع" ، حتى وإن حاول القصاص أن يسند بعض قصصه إلى مالك بن دينار أو إلى العباس المبرد ... مجرد تقليد لا يعنى المتلقى . وسنشير هنا إشارة عاجلة إلى ما يقال عن أصل ألف ليلة وليلة ، لأن الكلام فى هذا المجال – على حد ما تقول الدكتورة سهير القلماوى – مبنى على غير أساس ، وهو يدل على براعة العرض وإتقان الظن الذى قد يصل إلى الترجيح وحسن التفكير ، على قلّته ، فى مسائل عامة تحيط بالأدب الشعبى أكثر مما يدل على درس لنص الكتاب نفسه (١) .

فأقدم نص وصلنا من ألف ليلة عبارة عن الغلاف، وأول صفحة فيها ترجع إلى القرن التاسع الميلادى (القرن الثالث الهجرى) بعنوان "حديث ألف ليلة وليلة"، وتصور الصفحة الأولى دنيازاد تسأل أختها شهرزاد أن تروى ما وعدتها به من حكايات .

---

(١) د . سهير القلماوى ، ألف ليلة وليلة ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٦ ص ٥٤ .

وليس معنى هذا أن يكون نص ألف ليلة وليلة القرن التاسع هو النص الذى بين أيدينا اليوم (١) .

وأول إشارة إلى ألف ليلة وليلة نجدها فى القرن العاشر الميلادى ، فقد أشار إليها المسعودى المتوفى عام ٣٤٦ هـ، فقد جاء فى كتابه "مروج الذهب ومعادن الجوهر" ذكر لكتاب "هزار أفسانه" ، وتفسير ذلك بالعربية "ألف خرافة" ، والخرافة بالفارسية يقال لها أفسانه ، والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة ، وهو خبر الملك والوزير وابنته ودايتهما وهما شيرازاد ودينارزاد" (٢) .

ومن بعده ذكر محمد بن إسحاق النديم المتوفى عام ٣٨٥ هـ فى كتابه "الفهرست" أن "... أول من صنف الخرافات وجعل لها كتبًا وأودعها الخزائن وجعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان ونقلته العرب إلى اللغة العربية وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا فى معناه ما يشبهه ، فأول كتاب عُمل فى هذا المعنى "هزار أفسانه" ومعناه ألف خرافة ، وكان السبب فى ذلك أن ملكًا من ملوكهم كان إذا تزوج امرأة وبات معها ليلة قتلها من الغد ، فتزوج بجارية من أولاد الملوك ممن لها عقل ودراية يقال لها شهرزاد ، فلما حصلت معه ابتدأت تخرفه وتصل الحديث عند انقضاء الليل مما يحمل الملك على استبقائها ويسألها فى الليلة الثانية عن تمام الحديث ، إلى أن أتى عليها ألف ليلة وهو مع ذلك يطؤها ، إلى أن رزقت منه ولدًا أظهرته وأوقفته على حيلتها ، فاستعقلها ومال إليها واستبقاها . وكان للملك قهرمانة يقال لها دينارزاد فكانت موافقة لها على ذلك ، وقد قيل إن هذا الكتاب أُلِّف لحماية ابنته يهمن ، وجاءوا فيه بخبر غير هذا" .

(١) Nabia Abbot, "A Ninth - Century Fragment of the" Thousand Nights' New Light on the Early History of the Arabian Nights, " Journal of Near Eastern Studies, 8 (July 1949): 132 - 133.

(٢) المسعودى ، مروج الذهب ، باريس ، ١٨٦١ – ١٨٧٦ ، جـ ٤ ، ص ٩٠ .

ويقول ابن النديم نقلاً عن محمد بن إسحاق: "إن أول من سمر بالليل الإسكندر ، وكان له قوم يُضحكونه ويخرفونه لا يريد بذلك اللذة وإنما يريد الحفظ والحرس ، واستعمل لذلك بعده الملوك كتاب هزار أفسانه ويحتوى على ألف ليلة وعلى دون مائتىْ سمر ، لأن السمر ربما حدث به فى عدة ليالٍ ، قد رأيته بتمامه دفعات ، وهو فى الحقيقة كتاب غث بارد الحديث" (١) .

ثم يتبع ذلك قوله إن الجهشيارى صاحب "كتاب الوزراء" هم بتأليف كتاب يجمع ألف سمر من أسمار العرب يتحدث بها فى ليالى ، فمات دون أن يكمل أربعمائة وثمانين ليلة" .

وفى كتاب "نفح الطيب" للمقرى يرد ذكر ألف ليلة وليلة حين يقول إن ابن سعيد بن موسى الغرناطى والمولود عام ٦١٥ هـ والمتوفى عام ٦٨٥ هـ يذكر فى كتابه "المحلى بالأشعار" عن القرطبى فى صدد الكلام عن بناء الهودج فى بستان القاهرة ، والبدوية التى بناها الآمر بأحكام الله ، أن القصص الشعبية حول هذه البدوية وحول ابن مية من أبناء عمومتها أصبحت مثل قصص الأبطال وألف ليلة وليلة وما شابهها .

وأقدم نص لألف ليلة وليلة محفوظ إلى الآن كان قد أُرسِلَ إلى المترجم الفرنسى أنطوان جالان الذى قام بترجمته ما بين سنتىْ ١٧٠٤ و ١٧١٧ ، وقد كان اعتماده على هذا المخطوط جزئيًا لأنه اعتمد على مخطوطات أخرى غير محدده وكذلك على رواية شفاهية لرجل من حلب . وقد ضاع الجزء الأول من المخطوط الذى اعتمد عليه جالان ، ولكن الأجزاء الثلاثة الباقية موجودة فى المكتبة الوطنية بباريس . ويرجع تاريخ هذا المخطوط إلى القرن الرابع عشر الميلادى غالبًا .

وفى عام ١٨٢٨ نشر تريبيوتين **Trebutien** ترجمته الفرنسية لقصص من ألف ليلة وليلة لم يسبق ترجمتها ، وكان فون هامر صاحب الفضل فى ترجمتها عن الأصل العربى إلى الألمانية ، وهو الذى كتب مقدمتها . وفى المقدمة يتعرض للكلام عن الأصل ...

(١) ابن النديم ، الفهرست ، ليبزج ، ص ٣٠٤ .

مقسماً الكتاب لأول مرة فيما نعرف من حيث مواطن الأصل إلى تلك الأقسام المشهورة ... فجزء أصلة قديم جداً نقل إما عن الهند أو فارس وهذا نوعان، نوع فيه الخيال والمبالغات والقصد منه التسلية فقط مثل قصة ملكة الثعابين ... والنوع الثانى الذى سيق للموعظة والعبرة وهذا كثير وأصله الهندى أوضح من أن يحتاج إلى بحث . أما القسم الثانى فهو القسم العربى الذى يرجع زمنه إلى الخلفاء وأولهم هارون الرشيد ، ثم قسم ثالث وهو الأحدث يرجع إلى أصل مصرى يصور الحياة الاجتماعية فيها .

ويحدد أو يستريب التواريخ الآتية : القرن الثامن الميلادى للترجمة من الهزار أفسانه ، القرن العاشر أو الحادى عشر للمجموعة البغدادية ، وأوائل دولة المماليك للمجموعة المصرية . ويمكن أن تكون قصص أخرى قد أضيفت فى القرن الرابع عشر والخامس عشر ، أما ما بين أيدينا من نسخ فإنها كلها حديثة يرجع أقدمها إلى سنة ٩٤٣ هـ . وأما إضافة الأشعار فقد كانت فيما بعد ذلك وهى ليست من تأليف المحررين أو الناشرين وإنما هى من محفوظاتهم ومما نقلوه عن الشعراء .

ويرى المستشرق ليتمان أن فقرات من بعض القصص تتم عن أصل قديم، بينما نجد فى نفس القصة زيادات تدل على الإخراج الحديث .

تكوين الكتاب :

كذلك تلاحظ الدكتورة سهير القلماوى أن شعور التزمت الذى كان يلقاه القصاص من الحكام والعلماء وأصحاب ما يُسمى الأدب الراقى فى الدولة الإسلامية ، وتلك الفكرة من أن القَصَص ملهاة أجدى بأُولى الجد فى الحياة أن يبتعدوا عنه ، هذا الشعور قد لعب دوراً هاماً فى تكوين الكتاب ، فقد حاول القصاص أن يبرروا معرفتهم فحاولوا أن يكون قصصهم للعبرة ، ولقد نص صاحب المقدمة منذ البداية على أن للكتاب غاية هى أن يزدجر القارئ ويعتبر مما حصل لغيره . ويكرر القصاص تلك العبارة فى قصص كثير لو تأمله القارئ قليلاً ما وجد عبرة حقة (١) .

(١) د. سهير القلماوى ، ألف ليلة وليلة ، ص ٨٢ .

ثم تستطرد قائلة إن الكتاب نما نمواً مضطرباً، ولكننا نستطيع أن نتبين في هذا النمو عناصر هامةً . أول هذه العناصر أن قصصاً بعينها ألفت كتاباً مستقلاً قد ضُمَّت إلى الكتاب فتركت فيه آثاراً بعد ضمها، كقصة السندباد وقصة شماسى . ثم أن قصصاً بعينها قد أُقحمت فى الكتاب إقحاماً بعد أن وُجد لها كيان خصب خاص ولكنها لم تترك فى الكتاب إلا آثاراً ضئيلة، ولعلها قد خضعت لكثير من سبل الإطالة التي خضعت لها الليالى نفسها ولكنها لا تزال قائمة فى الكتاب بمميزاتها الخاصة . وأما العنصر الثانى الذى عمل على نماء الليالى فهو التأليف الجديد .

ثم تتساءل قائلة : إن الكتاب وصل إلينا إذن على تلك الصورة جامعاً لخضم من القصص الكثيرة، فما خصائصه العامة ؟ وما هذا الذى يجعله كتاباً له طابعه الخاص ؟ ثم تردُّ قائلة إن أول ما نلاحظه على الكتاب أولاً وقبل كل شىء أنه كتاب قصص شعبى عاش فى الأمم الإسلامية فتأثر بحضارتها وبيئاتها، وأنه قصص شعبى فى طور من أطوار رقيه لأنه وصل إلينا مدوناً حاملاً آثار هذا التدوين الكثير الذى خضع له فى فترات مختلفة [1] .

وأبرز ما فى الحضارة الإسلامية الدين ، والكتاب كله قوى فى روحه الإسلامى : إذعان للقضاء وتفويض بالأمر إلى الواحد القهار ، كما لا يوجد إلا فى الشرق، كما لا يوجد بهذا اللون إلا فى الإسلام [2] .

أما الفن الإسلامى فقد ترك فى الكتاب أكبر مميزاته ، بل أكبر مميزات الفن العربى والمصرى على السواء وهو التكرار [3] .

أما أثر الحضارة الإسلامية في تلوين الكتاب لوناً واحداً عاماً فقد كان أقوى ما يكون فى تصوير الحياة الاجتماعية ، تلك الحياة التى كانت تكاد تكون واحدة فى

(١) المرجع السابق ، ص ٨٨ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٩٤ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٩٨ .

عواصم الدولة ومدنها الكثيرة ... فطبقة التجار تلك التى تحكمت في الكتاب من أوله إلى آخره طبقة سكناها المدن وتجارتها . لا تقوم ولا تكون إلا فى المدن . أما الفلاح المصرى وأما الأعرابى البدوى فهؤلاء إما أنهم مغفَّلون وإما أنهم غرباء عن الكتاب (١) .

تلك مميزات عامة خضع لها الكتاب خضوعًا شاملاً ، ولكن للكتاب صفاته الخاصة القريبة التى تفرده عن سائر كتب القصص الشعبى الرائجة فى المدن الإسلامية .

أول هذه الصفات وأبرزها أنه كتاب قُسم إلى ليالٍ وقُصد به استيفاء غرض نص عليه فى المقدمة وهو صرف الملك عن عمل شر بواسطة تلهيته بالحديث . وترك هذا التقسيم أثرًا قويًا فى الكتاب ، ذلك أنه تَطلَّب الإطالة وكثرة القصص . فألف ليلة زمن طويل ، ولقد تصور الناسخ أن هذه الألف ألف حقًا وأنها مُلئت بالحديث فعلاً وأنها قُطعت فى مواطن مشوقة دون ريب ، فماذا يفعل إذا وصلته تلك الأسمار على حال لا تملأ هذا الفراغ الذى تصوره ؟ الذى لا شك فيه أنه يعمد إلى إحدى وسائل ثلاث أو إليها جميعًا : أما الوسيلة الأولى فهى الإضافة من تأليف سابق يحشره فى الكتاب حشرًا . وأما الوسيلة الثانية فهى أن يمد ويطيل فى ما عنده من مادة القصة الموجودة فى الكتاب ليفرشها على هذه الرقعة الواسعة من الزمن . وأما الوسيلة الثالثة فهى أن يؤلف جديدًا على نسق ما فى الكتاب يضيفه إليه . وقد تركت هذه الوسائل الثلاث فى الكتاب آثارًا هامَّة وكونت أكثر مميزاته الخاصة .

فمثلاً هناك طريقة إدخال القصص داخل القصة العامة كرد للسؤال المشهور عن كليلة ودمنة "وكيف كان ذلك؟" ... وكانت العرب تألف هذا الاستطراد والخروج من حديث إلى آخر ثم العودة إلى الحديث الأول . فراجت كل أنواع هذا الاستطراد الهندى

---

(١) المرجع السابق ، ص ٩٩ - ٢٠٠ .

فى الليالى رواجًا ملحوظًا لأنها صادفت قبولاً طيبًا من السامعين، وبذلك تفنن القاص فى فتح أبواب القصص (١) .

كذلك كانت هناك القصص التى نطلق عليها اسم "الإطار"، وهى القصص التى تمهد لمجموعة من القصص تتحدث فى غرض ما أو فى صفة ما . هذه القصص كانت مجالاً واسعًا لتلك الإضافة التى غذَّت الليالى (٢) .

وقد عرفت القصة الفرعونية هذه الطريقة فى القص حيث نجد فى عهد الهكسوس فى مصر الفرعونية قصة "حكايات السحَرة" أو "الملك خوفو والسحرة" ، وهذه القصة قد عرفناها من بردية يرجع تاريخها إلى نحو ١٧٠٠ ق . م ، ولكن ربما كانت القصص التى تحتوى عليها أقدم من ذلك العهد بكثير . فقد احتاج الملك خوفو ، ثانى ملك فى الأسرة الرابعة وبانى الهرم الأكبر ، الذى تولى السلطة عام ٢٧٠٠ ق . م ، إلى التسرية عن نفسه ، فاستدعى أبناءه ، وطلب إليهم أن يُسَرُّوا عنه بقصص الأعمال السحرية التى وقعت فى عهود الملوك السابقين . وبعد أن يقص كل ابن حكايته يأمر الملك بتقديم القرابين لروح الملك الذى وقعت الأعجوبة فى عهده ، كما يقدم قربانًا إلى روح الساحر الذى قام بالأعجوبة . وتحمل البردية ثلاث قصص لثلاثة أبناء له (٣) . يقول سليم حسن فى كتابه "الأدب المصرى القديم": إننا عندما نقرأ هذه القصة نلمس فى أسلوبها والغرض منها روح قصص ألف ليلة وليلة ، فهى سلسلة من القصص تعتبر الأولى من نوعها ، قد صيغت باللغة المصرية الحديثة التى ساد استعمالها فى عهد الدولة الحديثة (٤) .

---

(١) المرجع السابق ، ص ١١١ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٠ .

(٣) برنارد لويس ، أرض السحرة ، تعريب د . حسين نصار ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٥٨ ص ٦٨ .

(٤) سليم حسن ، الأدب المصرى القديم أو أدب الفراعنة ، القاهرة ، مطبعة التأليف والترجمة والنشر ، جـ ١ ، ص ٧٤ .

بل إن قصة الفلاح الفصيح التى ترجع حوادثها إلى عهد الملك خيتى – أحد ملوك هيراكليوبوليس (أهناس المدينة) فى نهاية الألف الثالثة قبل الميلاد – تبدأ بمقدمة لعلها أقدم قصة من قصص الإطار ، حيث جاء فيها أن هذا الفلاح كان أحد الموظفين قد اغتصب منه حميره وما عليها بحيلة دنيئة ، فرفع شكواه إلى رئيسه حاكم المقاطعة الذى لم يبتّ فيها ، فأعاد صياغة شكواه بأسلوب فصيح أُعجب به رئيس المقاطعة بحيث رأى أن الأمر جدير بأن يعرضها على جلالة مولاه الملك ، فأمر جلالته أن لا يبتّ فى أمر ذلك الفلاح الفصيح حتى يكرر الشكوى فيكون ذلك مصدر خطب بليغة أخرى يفتتن بها الأدب . وهذا ما حدث ، إذ ألقى الفلاح تسع خطب رائعة فى موضوع هذه الشكوى . وواضح أن "القصة – الإطار" هنا ليست إلا تبريراً فنيًا لوجود أكثر من شكوى فى الموضوع نفسه . وهكذا نجد أن القصة التى تنبثق منها مجموعة قصص أو مجموعة أعمال أدبية قد عرفها الفراعنة منذ آلاف السنين قبل الميلاد .

أما الطريقة الثالثة للإطالة فى ألف ليلة وليلة فهى أن يؤلف القاص قصة على نسق قصة أخرى فى الكتاب ، ونستطيع أن نقسم هذه الطريقة إلى أقسام ، أولها تأليف قصة كاملة على نسق قصة أخرى فى الكتاب مع شىء من التغيير لعله الخاطر الجديد الذى خطر للقاص فبرر وجود القصة [1] ، وذلك مثل قصة حسن البصرى .

كذلك قد يؤلف القاص قصة على نسق ما فى الكتاب ولكن لا ليضيف إلى الكتاب قصة وإنما ليطيل قصة موجودة فيه من قبل . هذه الإطالة هى فى الواقع قصة جديدة أُلصقت بآخر القصة إلصاقًا لمجرد أن القاص أراد أن يطيل فى قصته[2] ، كما فى "علاء الدين أبو الشامات" .

(١) المرجع السابق ، ص ١١٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٦ .

وسواء أكانت القصة أُدخلت فى أخرى وهى قائمة بذاتها أم أُلصقت بالقصة إلصاقًا فى آخرها ، فالتقليد على أية حال واضح ظاهر . يقلد القاص أهم جزء فى القصة الأصلية ويضيف هنا وهناك فى بعض الفجوات شيئًا من عنده . هذا التقليد الأخير يختلف عما قبله فى أنه تقليد للجزء الذى أعجب القصاص فى القصة وليس تقليداً لكل شخصيات القصة وحوادثها المميزة كما نجد فى جانشاه وحسن البصرى .

وهنا يظهر لنا نوع ثالث من هذا القصص المقلد ، فلا هو اعتمد على شخصيات قصة قوية فقلدها وملأ الفجوات من عنده أو من قصص أخرى ، ولا هو اعتمد على جزء أو حادثة أعجبته فأضافها ناقلاً عن الأصل فى وسط القصة التى أراد إطالتها أو فى آخرها . وإنما هذا النوع لا يكاد يكوِّن قصة فى واقع الأمر ، بل هو قصاصات من قصص أخرى جُمع بعضها إلى جانب بعض ثم أُطلق عليها اسم جديد . فإذا أردنا أن نُرجع كل جزء من أجزاء القصة إلى أصلة من القصص الأخرى فى الليالى ما وجدنا فى ذلك صعوبة (1) ، كما فى قصة سيف الملوك وبديعة الجمال .

والكتاب من ناحية إطالة المادة بتجويد الأسلوب وتزيينه يمثل لنا درجات ثلاثًا : أما الدرجة الأولى وهى الغالبة عليه فهى فى هذا القصص الذى لم يقصد القاص فيه إلى تحسين الألفاظ وتجويدها ، وإنما كانت عنده طائفة سانجة من السجعات العادية المألوفة فأضافها هنا وهناك، وكانت لغته فى القصة أقرب إلى لغة كلامه فوجد مجال الإطالة فى الإكثار من التفاصيل المعروفة المحفوظة ... ولما كان القصص فى طوره هذا البسيط يعتمد أكثر ما يعتمد على إشباع رغبة السامعين فى سماع أخبار أو حوادث، فقد تخيل القاص أن سامعه يقول له بعد كل جملة "ثم ... ثم ..." وهو يشبع هذا النوع من الإنصات بحوادث وحوادث لا نهاية لها . ولم يتخيل القاص أن سامعه فكر فيما

(1) المرجع السابق ، ص ١١٦ .

سمع فقال له: "كيف ؟ أو "لِمَ؟" ، فهذا النوع من التجارب الذى يُبنَى على تفكير المؤلف والقارئ معًا لم يكن موجودًا فى هذا الطور من أطوار القصة عند الشعب العربى وكل هم القارئ أو السامع أن تتتابع الحوادث (١) .

أما الدرجة الثانية لتزيين الكتاب وإطالته فقد كانت أقرب إلى طبيعة الفن الأدبى كما كان يفهمه هؤلاء القصاص . كانت تزيُّداً فى الوصف بالسجعات المتراصة الكثيرة التى تكاد تتكرر بألفاظها وتمل لطولها وافتعالها كلما سنحت الفرصة لإدماج هذا الوصف فى الكلام (٢) ، وقد يكون التزيُّد بالشعر ، شعر منقول من شعراء مجيدين حفظه القصاص وسمعه فزين بذلك موقفًا من مواقف قصته ، أو شعر جيد أراد القاص أن ينسج على منواله لأنه لا يذكره جيداً فى أغلب الأحوال فهو يحرِّف فيه ويُدخل عليه من عنده أبياتًا قليلة من السهل جداً تمييزها من الأصل الجيد . أو يكون ، آخر الأمر ، شعراً قد حاول القاص أن ينظم به واقع الحال أو موقفًا من المواقف أو القصة كلها ، وهنا تبلغ الركاكة أشدها .

ويكثر الشعر فى مواقف الوعظ ، ولكنه فى مواقف الفراق يفوق كل المواقف كثرة وجودة . لذلك كثيراً ما يخترع القاص هذا الموقف اختراعا (٣) .

أما الدرجة الثالثة من الإطالة بواسطة الأسلوب فهى فى نفس هذه القصص المصنوعة صنعاً . هنا يكاد القاص يفزع إلى السجع فى كل خطوة تقريبًا من خطوات القصة .

وأخيراً فإن شهرزاد تقص قصصها فى ليال ولكن لتقف عند الصباح فى موقف يثير حب الاستطلاع . فهل كان هذا رائدها حقًا ؟ وهل الذين قسموا الليالى فكروا فى شىء من هذا ؟ الواقع – وهذا يقوى الترجيح بأن الليالى لم تؤلَّف على هذا النحو –

(١) المرجع السابق ، ص ١٢٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٢٥ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٢٦ .

أن الليالى لا توحى بهذه الفكرة ، ولئن استطعنا أن نتكلف فنقول إنها فعلاً أوحت بذلك فى بعض الليالى ، فالثابت أنها فى الكثرة المطلقة لا تدل على شىء من هذا التشويق . هذه ليال تُقطع وسط جملة تقولها شهرزاد ، إذا كانت الليلة القابلة أكملت متعلقات الجملة التى بدأتها البارحة، وهكذا . وأما أن القصاص قد راعى هذه الفكرة فى تقسم الليالى من حيث طولها، فهذا أيضًا كان أبعد ما يكون أن يصل فيه إلى إقناع . فالليالى تطول فى الجزء الأول من الكتاب وتكاد تُختصر إلى الربع نحو المنتهى . وهذا لا ينفى أننا نجد ليلة قصيرة جداً تتبعها أخرى أطول منها . لكن الذى لا شك فيه هو أن القاص حاول أن يكون تقسيمه منتظمًا نظامًا يناسب الواقع ... فالليالى المتتالية تكاد تتقارب فى الطول ، وهى عندما تتجه نحو القصر تتجه فى ذلك تدريجيًا . وفى الجزء الثالث ، وبخاصة حول نصفه الأخير ، نجد هذه الليالى القصيرة مقسمة تقسيماً يكاد يكون دقيقًا منظماً لا يشذ من حيث الطول .

فن القصة فى ألف ليلة وليلة :

ووجود مخطوطات عدة لألف ليلة وليلة فى العواصم الأوربية الكبرى وفى القاهرة وغيرها يوضح أنه ليس هناك مخطوط أصلى أخذت عنه بقية المخطوطات . فألف ليلة وليلة نتاج فنى للعقل الجماعى ، فلا يجب أن نحكم عليها بالمقاييس التى نحكم بها على أدب المطبعة . وترى الدكتورة فريال غزولى فى رسالتها القيمة عن ألف ليلة وليلة أن التفرقة بين الليالى وغيرها من النصوص الأدبية لا يجب أن تكون على أساس العمل الشفاهى والعمل المدون ، بل على أساس النص الثابت والنص الحر . والنص الثابت قد يكون عملاً شفاهيًا مثل النصوص الدينية ، لكنها لا تتغير عند تدوينـــها ، أما النص الحر فيتغير فى تركيبه وأفكاره ، وبذلك يمكن المقارنة بين النصوص الحرة على أساس الموضوع والعقدة والشخصيات وخلفيتها (١) .

(١) Ferial Jabouri Ghazoul, Nocturnal Poetics, Towards A Diacritical Reading of the Arabian Nights, Columbia University, 1977 . ص٤ – ٥ .

وألف ليلة وليلة نص حر يسمح بتقبل تغييرات جذرية فى مضمونه مع احتفاظه بهويته . وسبب هذه المرونة هو وجود البناء الأم الذى يمكن أن يضم عدة أنواع وأساليب متناقضة وموضوعات مختلفة بغير أن يفسد كل هذا تناسق النص حتى ليبدو أن الإضافة إلى والحذف من ألف ليلة وليلة إغراء لكل ناقل لألف ليلة ، حتى إن بعضهم أضاف ليالى بعد الليلة الأولى بعد الألف، ومعنى هذا أن فى صيغة النص ما يسمح بل وما يغرى بذلك . فالنصوص "تنال ما تستحق من معاملة" [١] . ألف ليلة وليلة نص فى حالة تدفق أو جريان، ولا شك أن مثل هذا النص بما فيه من تكرار وحذف وإحلال قصة مكان أخرى لا يمكن فهمه فى ضوء نموذج هندسى أو عضوى . فليس المهم فى ألف ليلة وليلة النمو الروائى ولا دقة الشعر ، إنما "المفاصل" التى تربط النص ، لأن النص عبارة عن سلسلة علاقات ، سلسلة روابط وفواصل . وقد كفانا الباحثون السابقون مهمة البحث عن أصل ألف ليلة وليلة ، وعن الجوانب الاجتماعية والموسيقية وغيرها من ألف ليلة وليلة، ليكشفوا لنا عن نمط الحياة فى العصور الوسطى ، مما يتيح لنا أن ننظر إلى ألف ليلة وليلة نظرتنا إلى عمل فنى قد تكامل أمامنا لنبحث كيف أمكن تكوين مثل هذا البناء الفنى من سديمية الحياة وخليط القصص الشعبى الذى - وإن أخذ كثير منه من شعوب مختلفة - انصهر فى بوتقة الوجدان العربى الإسلامى فى العصور الوسطى ليخرج أمامنا عملاً فنيًا متكاملاً يمكن دراسته ككل .

والقضية الأساسية فى ألف ليلة وليلة بتلخيص شديد هى أن ملكًا اكتشف أن امرأته تخونه فقرر أن يتزوج كل ليلة عذراء ليقتلها فى الصباح ، وبعد عدة زيجات من هذا النوع استطاعت شهرزاد أن تؤجل مصيرها وذلك بأن تروى قصصًا تشد انتباه الملك . وتستغرق هذه القصة بضع صفحات فى أول الكتاب وآخره . ولو أُلغيت هذه

(١) المرجع السابق ، ص ٨ .

القصة فسيشبه ذلك – على حد تعبير الدكتورة فريال غزولى – حبات عقد انفرط خيطه، والعكس إذا أبقينا على هذه القصة الإطار واستغنينا عن بقية القصص فسيشبه ذلك خيط عقد بلا حبات . فالقصة الإطار فى ألف ليلة وليلة هى فردوس مفقود ثم فردوس مستعاد . والخطيئة والموت يسيران فيها جنبًا إلى جنب . وشهرزاد تحارب الزمن المحدد لموتها بروايتها المستمرة لكسب الوقت .

وتقسم الدكتورة فريال القصة الإطار أربعة أقسام يمكن أن يستقل كل منها : أولها قصة شهريار . فبداية القصة تحكى عن ملكين أخوين أكبرهما شهريار وأصغرهما شاه زمان ، كان كل واحد منهما فى مملكته حاكمًا عادلاً فى رعيته مدة عشرين سنة إلى أن اشتاق الكبير إلى أخيه الصغير فأرسل وزيره يطلب منه أن يزوره ، فتأهب للرحلة وخرج طالبًا بلاد أخيه ، فلما كان فى نصف الليل تذكّر حاجة نسيها فى قصره فرجع ودخل قصره فوجد زوجته راقدة فى فراشه معانقة عبداً أسود ، فلما رأى هذا أسودت الدنيا فى وجهه ، ثم إنه سل سيفه وضرب الاثنين فقتلهما فى الفراش . ثم واصل رحلته إلى أن وصل إلى مدينة أخيه ، وهناك تذكر ما كان من أمر زوجته فحصل عنده غم زائد واصفرّ لونه وضعف جسمه ، فلما رآه أخوه على هذه الحالة ، ظن فى نفسه أن ذلك بسبب مفارقته بلاده وملكه ... إلى أن قال له فى بعض الأيام : "يا أخى إنى أنا فى باطنى جرح" . ولم يخبره بما رأى من زوجته . فعرض عليه أن يسافر معه للصيد والقنص لعل صدره ينشرح . فأبى أخوه ذلك ، "فسافر وحده للصيد. وكان فى قصر الملك شبابيك تطل على بستان أخيه فنظر وإذا بباب القصر قد فُتح وخرج منه عشرون جارية وعشرون عبداً ، وامرأة أخيه تمشى بينهم وهى فى غاية الحسن والجمال حتى وصلوا إلى فسقية وخلعوا ثيابهم وجلسوا بعضهم مع بعض . وإذا بامرأة الملك قالت : يا مسعود. فجاءها عبد أسود فعانقها وعانقته وواقعها، وكذلك باقى العبيد فعلوا بالجوارى . ولم يزالوا فى بوس وعناق ونحو ذلك حتى ولى النهار . فلما رأى ذلك أخو الملك قال : والله إن بليتى أخف من هذه البلية. وقد هان ما عنده من القهر والغم ، وقال: هذا أعظم مما جرى لى . ولم يزل فى أكل وشرب . وبعد هذا جاء أخوه من السفر فسلّم كلاهما على الآخر . ونظر الملك

شهريار إلى أخيه الملك شاه زمان وقد رُد لونه واحمرَّ وجهه وصار يأكل بشهية بعدما كان قليل الأكل ، فتعجب من ذلك وسأله عن سبب ذلك فامتنع محرجًا أول الأمر، ولكنه أفضى إليه فى النهاية بسبب اصفرار لونه أول الأمر ، ثم ألحَّ عليه أخوه أن يذكر سبب استرداد لونه فأعاد عليه جميع ما رآه . فقال شهريار لأخيه شاه زمان: مرادى أن أنظر بعيني. فقال له أخوه شاه زمان: تظاهر أنك مسافر للصيد والقنص واختفِ عندى وأنت تشاهد ذلك وتتحققه عيانا . فاستمع شهريار إلى حيلة أخيه شاه زمان ورأى بنفسه ما سبق أن سمعه بأذنه فطار عقله من رأسه ... (١).

فى هذه القصة نجد أن الثنائية تسيطر على شخصياتها ، فهناك الملكان الشقيقان ، وعنصر التكرار فى تجربتيهما واضح ، ولكن تجربة شهريار كانت تصعيداً لتجربة أخيه شاه زمان . فزوجة شاه زمان تخونه سراً مع عبد أسود، أما زوجة شهريار فهى تحتفل بخيانتها علنا مع مجموع يبلغ أربعين عبداً وجارية بالإضافة إليها وإلى العبد مسعود . ونرى أن بُليَّة شهريار كانت شفاء لبليَّة أخية شاه زمان تأكيداً للمثل "من رأى بلوى غيره هانت عليه بلواه" ، فقد استردَّ لونه بعد اصفراره . وشاه زمان يقتل زوجته فور اكتشافه خيانتها أما شهريار فهو يؤجل قراره مرتين ، مرة بعد أن يتأكد بنفسه "فليس من سمع كمن رأى" ومرة بعد قيامه برحلة بحثه التى ستكون بدورها – كما سنرى – تصعيداً جديداً لخيانة زوجته . والتشابه بين قصة شاه زمان وقصة شهريار تجعل علاقة أحدهما بالنسبة إلى الآخر كعلاقة الصوت والصدى ، وهكذا يمدنا النص بأول مظهر من مظاهر الثنائية ألا وهو الازدواجية (٢) .

وهذه الازدواجية ازدواجية الرجال تقابلها ازدواجية نسائية ممثلة فى العلاقة بين شهرزاد ودنيازاد ، فدنيازاد تدعم أختها ، ويمكن القول إنها صورتها السلبية التى

(١) ألف ليلة وليلة ، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده ، مصر ، ص ٢ – ٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٢ .

صاحبتها من أول الليالى إلى آخرها [1] . كما أن شاه زمان الصورة الباهتة – فنياً – لشهريار .

وتحمل أسماء هذه الشخصيات ثنائية صوتية، فيلاحظ الجناس فى كل من شهرزاد ودنيازاد ، والأمر نفسه – ولكن فى بداية الأسماء – بين شاه زمان وشهريار . ونحن نجد أن التكرار الصوتى أو اللفظى فى أسماء الشخصيات نظام متبَع فى قصص الإطار فى ألف ليلة وليلة مثل قصة السندباد البرى والسندباد البحرى ، وعبد الله البرى وعبد الله البحرى ، وقصة الأخوين عجيب وغريب . وهذه الثنائية اللفظية أمر مألوف في الميثولوجيا مثل قحطان وعدنان اللذين ينحدر منهما العرب فيما تروى الأساطير[2]. وهذه الثنائية أشبه بثنائية الشخصية وصورتها فى المرآة ، فنحن نستطيع أن نستوعب بعمق أكثر شخصية السندباد البحرى الغنى المخاطر الذى يروى مغامراته عندما نجد أمامه السندباد الحمال الفقير الذى لم يغادر يوماً مدينة بغداد .

والعلاقة بين شهريار وشهرزاد هى ما يسمى فى المنطق علاقة الإضافة على النحو التالى :

شهريار	شهرزاد
زوج	زوجة
سلطان	جارية
مستمع	راوية

ويكوِّن هذا الثنائى الملكى قطبين متقابلين ومتكاملين . كما أن هذه الثنائية تتحقق على المستوى اللفظى أيضاً، فهناك جناس فى بداية الاسمين[3].

---

(١) المرجع السابق ، ص ٤٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٣ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٤٤ .

ثم هناك من ناحية أخرى ثنائية الأضداد تتمثل في هاتين الشخصيتين أيضًا . فشهريار يبدو في مظهر المستبد الشرقي والذكر الذي يلتهم امرأة كل ليلة ، بينما شهرزاد تقوم بدور الأنثى التي تهدهد وتروض هذه الشهية المتوحشة، فهي تحاول أن تستأنسه بتحويل شهيته إلى النساء شهية إلى قصص عن النساء . فعبقرية شهرزاد أنها حولت النساء من موضوعات جنسية إلى موضوعات للخيال الجنسي، فبدلاً من أن يلتهم شهريار كل ليلة امرأة أصبح - بفضل شهرزاد - يلتهم كل ليلة قصة، والولوج إلى هذا العالم الرمزي هو أخطر خطوة اتخذتها شهرزاد ، وبذلك أصبح استخدام اللغة أمرًا ممكنًا ، وبإمكان استخدام اللغة أصبح من الممكن انبثاق أحاديث لا نهاية لها (١) .

وبحصول شهرزاد على ميزة القص ، انعكست علاقتها بسيدها ، فهي كراوية لها اليد العليا . وأصبحت هي الجانب الإيجابي ، بينما شهريار المستمع هو الجانب السلبي . ويؤكد هذا تلك المعرفة الموسوعية التي كانت عليها شهرزاد ، فهي كانت قد "قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين ، وقيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء" (٢) .

فشهرزاد قوية من جانب وإن كانت بلا حول ولا قوة من جانب آخر ، فوضعها متضاد وكذلك حالتها ، فهي من المفروض أن تموت لكنها ظلت تعيش . والعلاقة بين شهرزاد وشهريار علاقة معقدة ، فلا يمثل أحدهما نموذجًا خالصًا ، فهناك شيء من إيجابية شهريار في شهرزاد ، وشيء من سلبيتها فيه . وصراعهما ليس صراعًا واضحًا بين قوى النور وقوى الظلام (٣) .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٤٥ .

(٢) ألف ليلة وليلة ، ص ٥ .

(٣) الدكتورة فريال غزول ، المرجع السابق ، ص ٤٧ .

وهذه الثنائية التى تسيطر على علاقات الشخصيات الرئيسية يبدو أنها تتسلل أو تنفذ إلى موضوعات القصة أيضًا حيث نجد أنها تتضمن الحب والموت ، وعند دراسة العلاقة بين الحب والموت فى القصة يجب أن نلاحظ كيف تنتقل من الحب إلى الموت ومن الموت إلى الحب بتنسيق شديد . فأول حدث درامى يقع حين يجد شاه زمان زوجته فى الفراش مع عبد أسود . ويتكرر هذا المشهد الشبقى حين يرى شاه زمان زوجة أخيه مع عبد أسود . ثم يتكرر المشهد للمرة الثالثة حين يراه شهريار بنفسه . ووقوع الحدث ثلاث مرات من شأنه أن يضخمة ويؤكده (كما حدث فى أحلام سيدنا يوسف المتكررة المتشابهة) . ويضاعف من كثافة الصورة هؤلاء الجاريات العشرون اللاتى كن يصاحبن زوجة شهريار مع العبيد العشرين فى الحديقة الملكية . وكل الذين اشتركوا فى هذه العمليات العاهرة كان الموت نصيبهم . وهكذا نجد ثنائية الشبق والموت فى هذا الجزء من القصة [1] .

إن قصة ألف ليلة وليلة قصة رباط زوجى فصمته امرأة والتأم على يد امرأة أخرى ، فزوجة شهريار الأولى وُجدت فى الفراش مع عبد أسود . والخيانة هنا خيانة مزدوجة ، لأنها خيانة للرباط الزوجى وخيانة للطبقة التى تنتمى إليها الملكة زوجة الملك . فالعبد والملكة هنا قطبان متنافران أشد التنافر . وتلاحظ الدكتورة فريال أننا لا نجد أسماء للزوجتين الخائنتين ، زوجتَىْ شهريار وشاه زمان ، ولا للعبد الذى وُجد مع زوجة شاه زمان . أما العبد الذى وُجد مع زوجة شهريار فإن اسمه مسعود ، ولكن مسعود هو أقرب ما يكون إلى الأسماء العامة وليس اسم شخص بالذات ، فقد كان اسم مسعود يطلق على كثير من العبيد فى العصور الوسطى الإسلامية ، فهو يدل على صنف أكثر مما يدل على فرد . وعدم ذكر الاسم معناه أن الشخصية أقرب ما تكون إلى الرمز أو النمطية . والسواد لدى العربى له معنيان متضادان ، فهو يمثل الخير أحيانًا، كما يمثل الشر أحيانًا أخرى ، ويمثل القوة الخارقة والبطولة الأسطورية كما

(١) المرج السابق ، ص ٤٨ .

نرى فى سيرة عنترة أو أبى زيد الهلالى (انظر فصل السير الشعبية فى هذا الكتاب) . وهو فى الوقت نفسه يمثل طبقة تعيش فى قاع المجتمع . وجريمة الزنا لم تُقترف مع رجل أسود ولكن مع عبد أسود . وجريمة الزنا تمس ثلاثة أشخاص : الزوج والزوجة والعشيق . والزوج ملك يمثل النظام والقانون فى مقابل العبد الذى يمثل الفوضى والتخريب . ومعنى هذا أن الزوجة لا تشبعها العلاقة الجنسية التى يرضى عنها المجتمع ، وتبحث عن علاقة غرامية أكثر بدائية . إنها غريزة الموت تقحم نفسها على غريزة الحياة (١) .

والفقرة التى تصف عودة شاه زمان إلى مقره فجأة توضح الاستخدام الذكى فى النص للون . فالفقرة تتكرر فيها كلمة السواد لتربط بين هذه الافتتاحية والرواية الليلية التى كانت ترويها شهرزاد لتسكت عن الكلام المباح عندما يدركها الصباح . فشاه زمان يتذكر فى منتصف الليل ما نسيه فى مقره بعد أن كان قد غادره فى رحلة إلى أخيه . والليل يذكِّرنا بالسواد ومنتصف الليل يذكر بأشد لحظة فى الليل سواداً . وعندما رأى شاه زمان ما يحدث بين زوجته والعبد الأسود اسودت الدنيا فى عينيه . وهكذا فإن لونًا واحداً ، هو السواد ، اتصف به وقت وقوع الحادث والزانى وردِّ الفعل ، وبذلك ربط اللون بين ثلاثتهم . بينما نجد أنه عندما عفا الملك عن شهرزاد فى نهاية الليالى فإن القصاص يصف تلك الليلة بأن لونها كان أبيض من وجه النهار (٢) .

وفى الجزء الثانى من القصة ينقلب الوضع ، ففى الرحلة التى قام بها الملكان يمر كل منهما بتجربة معكوسة لتجربتهما السابقة ، حيث يمارس كل منهما مع المرأة التى خطفها الجنى ما سبق أن مارسه عبد أسود مع زوجته ، وبذلك أصبحت العلاقة على النحو التالى :

---

(١) المرجع السابق ، ص ٦٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٥٠ .

العبـــد : شهريار

شـهريار : الجنـــى

هذه العملية المتقاطعة تتكرر فى القصة التي رواها الوزير لابنته شهرزاد عن الحمار والثور ، فالحمار الذى نصح الثور بالتمارض لكى يعفى من العمل الشاق ينتهى به الأمر أن يقوم بعمل الثور الشاق - تمامًا كما كان شهريار معتَدًى على عرضه ، فأصبح هو يعتدى على أعراض الآخرين - بينما يستمتع الثور بالراحة التى كان ينعم بها الحمار . وكما تلقى شهريار درسًا من تجربته وأدرك أن حالته ليست هى الحالة الوحيدة ، ومن ثم يعود إلى عرشه ، كذلك فإن الحمار يدرك أن نصيحته قد كبدته ثمنًا غاليًا ، ويعمل على استعادة مكانته السابقة حين ادعى أنه سمع سيدهما يعلن أنه ينوى ذبح الثور إن لم يعد الثور إلى صحتة (١) .

ويلاحظ أن تجربة الملكين الشقيقين مع الصبيَّة التى اختطفها الجنى كانت تصعيدًا آخر لتجربة كل منهما بسبب خيانة زوجته له . فالجنى كان قد اختطف الصبيَّة ليلة عرسها ووضعها فى علبة وجعل العلبة داخل الصندوق ورمى على الصندوق سبعة أقفال وجعله فى قاع البحر العجاج المتلاطم بالأمواج ، ومع ذلك فما إن خرج لحظة من البحر وجلس وفتح صندوقه وأخرج منه العلبة ومن العلبة الصبية ووضع رأسه على ركبتها ونام حتى لمحت الملكين اللذين كانا قد طلعا إلى شجرة خوفًا من الجنى فأمرتهما - بإشارة - بالنزول وإلا نبهت عليهما العفريت فيقتلهما شر قتلة ، فخافا ونزلا ، فطلبت من كل منهما أن يفعل معها ما سبق أن فعله عبد أسود مع زوجته "فمن خوفهما من الجنى فعلا ما أمرتهما به ، فلما فرغا قالت لهما: قفا . وأخرجت لهما من جيبها كيسًا وأخرجت لهما منه عقدًا فيه خمسمائة وسبعون خاتمًا . فقالت لهما: أتدرون ما هذه ؟ فقالا لها لا ندرى . فقالت لهما : أصحاب هذه الخواتم كلهم كانوا يفعلون بى على غفلة من هذا العفريت ، فأعطيانى خاتميكما أنتما الاثنان الآخران .

(١) المرجع السابق ، ص ٤٨ - ٤٩ .

فأعطياها فى يديهما خاتمين ، فقالت لهما: إن هذا العفريت قد اختطفنى ليلة عرسى ثم إنه وضعنى فى علبه وجعل العلبة داخل الصندوق فى سبعة أقفال وجعلنى فى قاع البحر العجاج ... ويعلم أن المرأة منا إذا أرادت أمرًا لم يغلبها شىء ... فلما سمعا هذا الكلام تعجبا غاية العجب ، وقالا لبعضهما: إذا كان هذا عفريتًا وجرى له أعظم مما جرى لنا ، فهذا شىء يسلينا . ثم إنهما انصرفا من ساعتها ورجعا إلى مدينة الملك شهريار ودخلا قصره ، ثم إنه رمى عنق زوجته وكذلك أعناق الجوارى والعبيد(١) .

ففى قصة الملكين مع الصبيَّة والجنى نجد أنهما يكتشفان أن ما جرى للعفريت أعظم مما جرى لهما ، لأنه مع كل ما اتخذه من حيطة تفوق ما اتخذاه من حيطة مع زوجتيهما ، قد استطاعت الصبيَّة أن تفعل ما فعلت ، لا مع عبد أسود واحد ، بل مع مئات الرجال الذين بلغ عددهم خمسمائة وسبعين مضافًا إليهم الشقيقان ، أى حيث إنه مع الحيطة الأشد كان الفُجر الأشد . وقد كان ذلك الموقف شفاء لجرحهما ، كما كان ما رآه شاه زمان من خيانة زوجة أخيه شهريار شفاء لجراحه . "وقالا لبعضهما: "إذا كان هذاعفريتًا وجرى له أعظم مما جرى لنا فهذا شىء يسلينا" . وهكذا تتكرر قصة الخيانة الجنسية ثلاث مرات ، ولكنه ليس مجرد تكرار عددى بل هو تكرار تصاعدى، وإذا كان التكرار فى القصص الشعبى للتأكيد فإن التكرار التصاعدى لتأكيد أشد .

كذلك نلاحظ أن تجربة الملكين مع الصبيَّة التى اختطفها الجنى تختلف عن تجربة العبد مع زوجة كل منهما ، من الناحية الاجتماعية على الأقل ، فالزوجتان مرتبطتان برباط اجتماعى هو رباط الزواج ، ومع ذلك فهما تحطمان هذا الرباط ، ولذلك فإن الراوى أو القصاص جعل أمرهما ينكشف لتنالا عقابهما على هذا التمرد على النظام الاجتماعى . أما فى حالة الصبيَّة المخطوفة فإن الأمر عكس ذلك تمامًا ، فالجنى هو الذى حطم هنا علاقة الزواج الشرعية التى كانت الصبيَّة على وشك الارتباط بها –

(١) ألف ليلة وليلة ، ص ٥٠٣ .

أو لعلها كانت قد ارتبطت بها توًا – حين اختطفها ليلة زفافها ، لذلك فإنه ينال عقابه اجتماعيًا بأن تخونه باستمرار رغم ما فرضه عليها من قيود ، ولهذا فإن ما ترتكبه لا ينكشف، ولا تنال عقابًا على ما تقترفه رغم كثرة مرات خيانتها التى بلغت المئات ، والتى يوحى إلينا القصاص بذلك بأنها مهما بلغت مئات أخرى فى المستقبل فستظل خياناتها سرًا مكتوما . ولعل هذه هى المقابلة المستفادة من القصتين . ولهذا فإنه عندما ترتكب الخيانة زوجتا الملكين الشقيقين تُقتلان مع الزانيَيْن، بل إن كل من شارك فى اقتراف الجريمة يكون له نفس المصير ، أما فى قصة الملكين وأسيرة الجنى فإن من لا يرتكب الخيانة – إذا سميت هذه الحالة خيانة – هو الذى يُقتل .

أما الجزء الثالث من القصة الإطار فهو حين عرضت شهرزاد على أبيها الوزير أن تكون "فداء لبنات المسلمين وسببًا لخلاصهن" وذلك بسبب هروب البنات من المدينة ، فقص عليها أبوها حكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع ، ومن داخلها قصة الديك والكلب . وهكذا نلتقى بأول خرافتين فى الليالى .

وقصة الحمار والثور تبدأ ببيان تفاوت الحظوظ بين كل من الحيوانين : الثور يعمل فى الحقل ويشقى ، والحمار لا يقوم إلا بالأعمال الهينة . فالحمار "فوق" والثور "أسفل". وينصح الحمار الثور بالتمارض تجنبًا للعمل . ولكن صاحبهما – الذى يعرف لغة الحيوان – يأخذ الحمار بدلاً من الثور للعمل فى الحقول . وبذلك ينقلب الوضع فيصبح الثور "فوق" والحمار "تحت" . ويندم الحمار على نصيحته ويحاول الخروج من هذه الورطة بإقناع الثور أن سيده سيذبحه إذا استمر فى تظاهره بالمرض ، ويصدق الثور الحمار فيُظهر علامات الصحة فى الصباح التالى مما ترتب عليه عودته للعمل فى الحقول . وبذلك يعود الوضع بين الحيوانين إلى سابق عهده . فالخرافة إذن لها ثلاث حركات : فوق تحت فوق، أو تحت فوق تحت (١) .

(١) المرجع السابق ، ص ١١٤ .

وتختلف هذه القصة اختلافًا بيِّنًا عن قصة "الديك والكلب" التى انبثقت من القصة السابقة ، ذلك أن التاجر عندما رأى ثوره يحرك ذنبه ويبرطع ضحك حتى استلقى على قفاه ، فطالبته زوجته بأن تعرف منه سر ضحكه ، لكنه أعلن لها - وعلى عكس شهرزاد - أنه إذا باح لها بالسر فسيموت ، أى أنه إذا كانت قصص شهرزاد تنقذها من الموت فإن قصة التاجر تؤدى به إلى الموت ، تمامًا كما كانت قصة شاه زمان لأخيه شهريار عن خيانة زوجة أخيه سببًا فى هلاكها وهلاك واحد وأربعين من الجوارى والعبيد . "فقالت: لا بد أن تخبرنى بذلك وما سبب ضحكك ولو كنت تموت ، فقال لها: ما أقدر أن أبوح به خوفًا من الموت . فقالت له: أنت لم تضحك إلا علىَّ . ثم إنها لم تزل تلح عليه وتلح فى الكلام إلى أن غلبت عليه فتحير وأحضر أولاده وأرسل أحضر القاضى والشهود وأراد أن يوصى ثم يبوح لها بالسر ويموت لأنه كان يحبها محبة عظيمة لأنها بنت عمه وأم أولاده . وكان قد عُمِّر مائة وعشرين سنة . ثم إنه أرسل أحضر جميع أهلها وأهل حارته وقال لهم حكايته وإنه متى قال لأحد على سره مات ، فقال لها جميع الناس ممن حضر: بالله عليك اتركى هذا الأمر لئلا يموت زوجك أبو أولادك . فقالت لهم: لا أرجع عنه حتى يقول لى ولو يموت . فسكتوا عنها . ثم إن التاجر قام من عندهم وتوجه إلى دار الدواب ليتوضأ ثم يرجع يقول لهم ويموت . وكان عنده ديك تحته خمسون دجاجة ، وكان عنده كلب فسمع التاجر الكلب وهو ينادى الديك ويسبه ويقول له : أنت فرحان وصاحبنا رايح يموت؟ فقال الديك للكلب : وكيف ذلك الأمر؟ فأعاد الكلب عليه القصة ، فقال له الديك: والله إن صاحبنا قليل العقل ، أنا لى خمسون زوجة أرضى هذه وأغضب هذه وهو ما له إلا زوجة واحدة ، ولا يعرف صلاح أمره معها ، فما له لا يأخذ لها بعضًا من عيدان التوت ثم يدخل إلى حجرتها ويضربها حتى تموت أو تتوب ولا تعود تسأله عن شىء ؟ قال : فلما سمع التاجر كلام الديك وهو يخاطب الكلب رجع إلى عقله وعزم على ضربها" [١] . وقد نفذ التاجر ما اعتزم عليه حتى قبَّلت يديه ورجليه وتابت .

---

(١) ألف ليلة وليلة ، ص ٦ .

وبينما نجد أن قصة الثور والحمار أساسها ارتفاع الحركة وانخفاضها ، نجد أن أساس قصة الديك والكلب وسيدهما هو تجاور وجهتَىْ نظر . والقصص الخرافية والقصص الدينية فى ألف ليلة وليلة لا تخرج عن أحد هذين الشكلين[١] . والقصص التى تجرى على منوال قصة الحمار والثور أساسها أن الشخصيات الرئيسية شخصيات متنافسة ، وما فيه الخير لأحدها فيه الشر للآخر ، وخسارة الواحد ربح للآخر . وفى مثل هذا الشكل لا يمكن للشخصيات أن تتطور ، فمثل هذا النوع من الخرافات لا يسمح إلا بتبادل الأوضاع .

ولما كان الهدف من حكاية القصص فى ألف ليلة وليلة هو تأجيل - بل التغلب على - الوقت أو الزمن ، فإن القص أو الرواية يصبح وسيلة للتحرر من الزمن . والخرافة القصيرة القائمة بذاتها ليست صالحة لمصارعة الزمن . ولهذا ففى ألف ليلة وليلة نجد أن قِصَر الخرافة يعوِّضه تكرارها .

أما الجزء الرابع والأخير من القصة الإطار فهو الذى يأتى فى نهاية الليالى حين يعفو الملك شهريار عن شهرزاد . ونحن نجد فى تلك النهاية أن ما خلص شهرزاد من الموت ليس روايتها لأقاصيصها فقط ولكن إنجابها ثلاثة ذكور . ولما كانت الـ "ألف ليلة" معناها ثلاث سنوات تقريبًا ، فتكون شهرزاد قد أنجبت ولدًا كل سنة ، ويمكن أن تستمر فى الإنجاب بهذا المعدل فى ما أمامها من سنى خصوبتها مع شهريار ، ومعنى هذا أن شهرزاد كانت مخصبة فى النسل كما كانت مخصبة فى القص ، أى أنه كان لها قدرة على التكاثر قصصيًا وذريةً . وبذلك يكون المعنى المستخلَص من القصة أن الحياة تتغلب على الموت ، وأن الموت يمكن هزيمته بمن وما يخلفه الإنسان "اللى خلف ما مات" [٢] .

(١) المرجع السابق ، ص ١١٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٦٨ .

والخلاص عن طريق القول أمر شائع فى الأدب الشعبى ، كما فى أسطورة أوديب حين حل اللغز الذى ألقاه عليه أبو الهول فصرعه . وفى السير الشعبية كثيراً ما تُلْقَى ألغاز إذا حلها البطل نجا من الموت . والإنسان العربى إذا وجد نفسه فى خطر أو مأزق فإنه يبسمل ويحوقل حتى ينجو مما هو فيه . وهكذا فإن ألف ليلة وليلة تعلن على لسان شهرزاد : أنا أروى ، إذن أنا موجودة . والربط بين خصوبة القول والخصوبة الجنسية ليس غريبًا على الأدب العربى ، فطالما وُصف كبار الشعراء بأنهم "فحول" (١) .

والواقع أن شهرزاد لم تُبْقِ – بما روته من قصص – على حياتها عند مليكها وزوجها شهريار فقط ، لكنها أبقت على نفسها فى التاريخ الأدبى أيضًا ، فحققت بذلك أكثر مما كانت ترجوه . كانت تريد تجاوز اللحظة المحددة لنهايتها للحصول على عمر مهما طال فهو محدد ، فإذا بها تحصل على عمر يبقى ما بقيت الإنسانية تقرأ قصتها وما روته من قصص عن غيرها . مثلها فى ذلك مثل المصريين القدماء الذين بنوا أهراماتهم ومقابرهم وحنطوا موتاهم حتى يضمنوا بعثهم فى حياة أخرى لا نؤمن بها نحن اليوم على النحو الذى تصوروه هم ، لكنهم بُعثوا فى تاريخ البشرية وبعد أربعة آلاف سنة ، حين عثرنا على آثارهم .

***

واستخدام العدد ظاهرة مألوفة فى الأدب الشعبى ، حيث يلتقى الإنسان بثلاثة أبناء ، سبع رحلات ، أربعين لصًا ... وتستخدم ألف ليلة العدد بإفراط، ففى القصة الإطار وحدها نجد الأعداد الآتية : ولدان ، ٢٠ سنة ، نصف الليل ، زانيان ، ٢٠ عبداً و ٢٠ جارية ، ٥٧٠ خاتمًا ، ٧ أقفال ، ٣ سنوات ، ألف كتاب ، يوم ، يومان ، ٣ أيام ،

(١) المرجع السابق ، ص ٧٠ – ٧٣ .

١٢٠ سنة ، ٥٠ دجاجة ، ٥٠ زوجة ، زوجة ، ثلاثة ذكور ، ألف ليلة وليلة ، ثلاثة أولاد ذكور . أى عشرون إشارة عددية تتضمن أحد عشر رقمًا مختلفًا منها ثمانية أرقام تتعلق بالزمن . وعنوان الكتاب نفسة رقم عددى . والعدد الدائرى يرمز إلى المبالغة فالمائة عند الطفل معناها أقصى كم يطلبه ، والألف فى اللغة الهيروغليفية معناها "كل" فإذا أرادوا أن يقولوا "كل البط" قالوا "ألف بطة" . وقيل إن شهرزاد جمعت ألف كتاب ، والمعنى المقصود أنها جمعت أكبر كمية من الكتب ، فالألف معناها أعلى رقم يمكن تصوره أو الوصول إليه . وألف زائد واحد فى الجبر معناه اللانهاية . ومن هنا فإن الصياغة العددية لكتاب ألف ليلة وليلة تسمح وتغرى الكتَّاب بأن يضيفوا إليه الليلة الثانية بعد الألف وما بعد الليلة الثانية بعد الألف. وترى الدكتورة فريال أن الواحد بعد الألف يمكن أن يعنى مرحلة جديدة ، ففى الحضارة الإسلامية نجد للألف الأعوام معنى خاصًا عند الجماهير التى تعتقد أنه بعد ألف عام سيظهر المهدى المنتظر ، وتبدأ مرحلة جديدة من العدل والخير . ووضع شهرزاد يتغير فى الليلة الأولى بعد الألف لتعيش مرحلة جديدة من حياتها (١) .

كما ترى الدكتورة فريال أن ألف ليلة وليلة هى عمل فنى ضد السيرة . فأبطال السير دائمًا رجال . وحتى فى حالة كونهم نساء ، كما هو الحال فى سيرة ذات الهمة ، فإنهن يكَدْنَ يكُنَّ رجالاً متنكرين فى شكل إناث . أما فى ألف ليلة وليلة فإننا نجد أن بطلتها شهرزاد مثال الأنوثة فى الحضارة العربية الإسلامية، فهى جذابة متعلمة ، ذات نشأة طيبة وابنة شخص يحتل مكانة مرموقة . وتشغل البطلة شهرزاد فى الليالى مكان البطل فى السيرة . لهذا فبدلاً من ميدان الحرب التقليدى حيث يُثْبت البطل ذاته ، فإن بطلة ألف ليلة وليلة تواصل كفاحها من خدرها وهى راقدة فى فراشها . وسلاحها روايات وأحاديث . فبطل السيرة رجل أفعال بينما شهرزاد سيدة أقوال . وهى

(١) المرجع السابق ، ص ٧٣ – ٨٠ .

لا تتزحزح عن مكانها ، بينما عنترة – على سبيل المثال – يتحرك شرقًا وغربًا في كل أنحاء العالم المعروف لعرب العصور الوسطى [(١)] .

***

والأساس الذى تقوم عليه ألف ليلة وليلة هو وجود أزمة ثم انفراجها . وهذا واضح فى القصة الإطار . فعندما سأل شهريار أخاه شاه زمان عن سبب غمه الزائد واصفرار لونه وضعف جسمه ، أجابه : يا أخى إنى أنا فى باطنى جرح ، وجاء الرد على ذلك من شهرزاد فى قولها للملك شهريار : أنا أحدثك حديثًا يكون فيه الخلاص إن شاء الله [(٢)] .

فالنص يدور حول هذين المحورين ، وكلمة خلاص تعنى النهاية ، فهو قص هدفه وضع حد للقص ، إنه موجود من أجل أن لا يوجد [(٣)] .

وتختلف قصص ألف ليلة وليلة فى النوع والتكنيك والمحتوى ، وتضم أمثلة دينية ، وحكايات سحرية ، ورومانسيات تاريخية ، وقصص حيوانات ... وتغطى موضوعات فقهية ولغوية وتاريخية وجغرافية وسيكولوجية ... وهذا التنوع الهائل ليس محض مصادفة ، لكنه يؤدى وظيفة يمكن تسميتها بالدفعة الموسوعية للعمل . وهذه الموسوعية التى تتصف بها ليست مرتبة ترتيبًا هجائيًا ، ولكن هذا لا يقلل من قيمة العمل الاستيعابية، فالعمل الموسوعى فى العصور الوسطى الإسلامية كان المقصود من قراءته الحصول على تأثيره الكامل فى مجموعة . وأيًا كانت مصادر قصص ألف ليلة وليلة : بابلية أو هندية أو إغريقية أو عربية ، فإنها قد أُدخلَتْ فى المجموعة عن

(١) المرجع السابق ، ص ٩١ – ٩٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٥٧ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٥٨ .

قصد ، على نحو ما كانت التواريخ العامة التى كُتبت فى العصور الوسطى الإسلامية تضم إليها تواريخ غير العرب ، وكان الهدف من هذه الجهود هو حفظ الماضى وتجميع المعارف المختلفة . وألف ليلة وليلة ما هى إلا التعبير الأدبى عن هذا الاتجاه (١) .

ومن أهم الشخصيات المؤثرة فى الليالى - إلى جانب شهرزاد - شخصية **السندباد** . ويبدو أن البحَّار الغريق موضوع متكرر وأثير فى الأدب العالمى، فمنذ الأدب الفرعونى ، مرورًا بهوميروس ، حتى العصر الحديث، ونحن نلتقى بهذا الموضوع . ولا شك أن العرب سمعوا من رحَّالتهم قصصًا بحرية هى التى أوحت إلى قاص أو قُصَّاص الليالى بالقصص البحرية المبثوثة فى الكتاب ، مثل قصة بنت الملك السمندل ، وقصة عبد الله البحرى وعبد الله البرى . بل وُجدت فى بعض السير الشعبية قصص تمتُّ بصلة إلى القصص البحرية ، مثل ما جاء فى سيرة سيف بن ذى يزن حينما ألقى البطل بنفسه فى البحر ، وحمله الماء إلى كهف فى بطن الجبل ، ودفعه التيار أيامًا وليالى كما حدث للسندباد فى رحلته السادسة . وحينما ابتلعت الهايشة زورق ابن ذى يزن ، وهرب من فمها قبل أن تبتلعه . ويرى الدكتور حسين فوزى أن أمثال هذه الحوادث ليست غير صدى مباشر لما جاء بكتاب ألف ليلة وليلة (٢) .

ونحن نجد القصة التى تجعل الرحلة موضوعًا لها فى القصة الإطار ، حيث نجد شهريار وأخاه شاه زمان يقومان برحلة بحثًا عن الحقيقة أو فى الواقع تخفيفًا لمصيبتهما عندما يريان مصيبة غيرهما كما سبق أن ذكرنا .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٥٩ - ٦٠ .

(٢) د. حسين فوزى ، حديث السندباد القديم ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٣ ، ص ١٨٦ - ١٨٧ . وفيه بحث قيم فى الأصول العلمية التى كانت معروفة فى العالم العربى الإسلامى فى العصور الوسطى والتى أوحت إلى خيال القاص الشعبى قصص ألف ليلة وليلة .

وفى قصة السندباد نجد أنفسنا أمام قصة من قصص الإطار تروى من داخلها رحلات السندباد السبع ، تلك هى قصة لقاء السندباد الحمال بالسندباد البحرى . وتقدم قصة الإطار السندباد البحرى كما يراه السندباد البرى ، فهى مكتوبة بضمير الغائب فيما عدا الجمل الحوارية طبعًا . من هنا نجد العلاقة الشكلية بين القصة الأم ، قصة شهرزاد مع شهريار ، وقصة السندباد . ومن أوجه هذا التشابه أيضًا تلك الثنائية فى الأسماء : السندباد البرى فى مقابل السندباد البحرى، وكأن كلاً منهما يبرز شخصية الآخر من خلال اختلافه معه .

وفى كل رحلة من رحلات السندباد نلتقى بخط سير على النحو التالى : الرحيل فالأزمة فالعودة . والرحلة تبدأ دائمًا من بغداد وطن السندباد، وكذلك العودة إليها عن طريق ميناء البصرة . وفى كل رحلة من هذه الرحلات لم يكن لدى السندباد هدف محدد ، فقد قام بالرحلة الأولى لأنه بدد ثروته ويحاول أن يعوض ما فقده . أما الرحلات الست التالية فقد كان الدافع إليها هو الشوق إلى المجهول . فسندباد بطل غريب ، لا تدفعه الحاجة إلى الرحلة ، بل – على حد قوله – نفسه الأمارة بالسوء . معنى هذا أن لديه مقاومة داخلية للشعور بالطمأنينة ، ورغبة ملحَّة لحياة الخطر ، شأنه فى ذلك شأن الرحالة العظام أمثال ابن ماجد العربى وماجلان وكولومبوس ، لكنه ما إن يقع فى الخطر حتى يتوق إلى حياة الدعة والاستقرار .

إنه يشتاق إلى الرحلة للرحلة ذاتها . يقول السندباد فى سفرته السادسة إنه كان قد نسى ما سبق أن عاناه فى رحلاته السابقة بسبب اللهو والبسط والانشراح: "بينما أنا جالس إذا بجماعة من التجار وردوا علىَّ وعليهم آثار السفر ، فعند ذلك تذكرت أيام قدومى من السفر ، وفرحى بدخولى بلقاء أهلى وأحبابى ، وفرحى ببلادى، فاشتاقت نفسى إلى السفر والتجارة" . إنه يريد أن يسافر وأن يخاطر وأن يتغيب ليحس فرحة العودة ولقاء الأحبة ، لكنه عندما يقع فى مصيبة يعلن قائلاً: "وكلما أقول خرجت من مصيبة أقع فى مصيبة أقوى منها ، والله إن هذا الموت موت مشئوم . يا ليتنى غرقت فى البحر أو مت فى الجبال . كان أحسن لى من هذا الموت الردىء . ولم أزل على هذه

الحالة ألوم نفسي ، ونمت على عظام الموتى ، واستعنت بالله تعالى ، وصرت أتمنى الموت فلم أجده من شدة ما أنا فيه" (١) . وتصل به المرارة إلى حد أنه يبكى على نفسه ، فيتوق إلى حياة الدعة والاستقرار : "وصرت ألوم نفسي على قلة عقلي وخروجي من بلادى ومدينتي وسفرى إلى البلاد بعد الذى قاسيته أولاً وثانيًا وثالثًا ورابعًا وخامسًا ، ولا سفرة من الأسفار إلا وأقاسى فيها أهوالاً وشدائد أشق وأصعب من الأهوال ، وما أصدق بالنجاة والسلامة وأتوب عن السفر في البحر وعن عودى إليه ، ولست محتاجًا إلى مال ؛ عندى شيء كثير ، والذى عندى لا أقدر أن أفنيه ولا أضيع نصفه باقى عمرى ، وعندى ما يكفينى وزيادة" (٢) . وحين غرق فى السفرة السابعة آخر سفراته يقول : " وصرت ألوم نفسى على ما فعلته ، وقد تعبت بعد الراحة ، وقلت لروحى: يا سندباد يا بحرى أنت لم تتب وكل مرة تقاسى فيها الشدائد والتعب ولم تتب عن سفر البحر وإن تبت تكذب فى التوبة ، فقاسِ كل ما تلقاه ، فإنك تستحق جميع ما يحصل لك ... كل هذا مقدر عليَّ من الله تعالى حتى أرجع عما أنا فيه من الطمع ، وهذا الذى أقاسيه من طمعى ، فإن عندى مالاً كثيراً ، وقد رجعت لعقلى وقلت إنى فى هذه السفرة قد تبت إلى الله تعالى توبة نصوحا عن السفر، وما بقيت عمرى لا أذكره على لسانى ولا على بالى . ولم أزل أتضرع إلى الله تعالى وأبكى . ثم إنى تذكرت فى نفسى ما كنت فيه من الراحة والسرور واللهو والطرب والانشراح" . وهكذا تاب بعد هذه السفرة التى كانت هى "غاية السفرات وقاطعة الشهوات" .

ولا بد أن هذا كان إيذانًا بأن روح الشباب المتوثب فى السندباد قد خبا . ولقد حدثنا بأن رحلته السابعة استغرقت وحدها سبعة وعشرين عامًا . ويرجح الدكتور حسين فوزى أن مجموع غيابه فى كل أسفاره كان ذلك القدر . وكانت غيبة عبد الله بن بطوطة عن طنجة أربعة وعشرين عامًا . فإذا حسبنا للسندباد فترات إقامته فى بغداد ما بين عام وعامين ، وقدرنا أنه بدأ رحلاته من سن العشرين ، يكون انصرافه عن

(١) السفرة الرابعة .

(٢) السفرة السادسة .

السفر فى العقد السادس من عمره ، وقد وصفه السندباد البرى بأنه "رجل عظيم محترم وكزه الشيب فى عارضيه" (١) .

والسندباد – شأنه فى ذلك شأن أبطال السير الشعبية – لا يتطور كأنما لا ذاكرة له ، فهو لا يحتاط فى الرحلة التالية فى ضوء خبرته فى الرحلة السابقة وكل رد الفعل لديه هو الدهشة والتعجب . ولهذا فإن الدكتورة فريال تقارنه بحى بن يقظان لابن طفيل الذى يتطور فى المعرفة والإدراك ويستفيد من كل خبرة سابقة فيما يجدُّ عليه من ظروف (٢) .

إن ألف ليلة وليلة التى جمعت أكبر مجموعة من قصص الفانتازيا فى أدبنا العربى ، ليست أولاً مجموعة خوارق أو وثيقة اجتماعية أو مصدراً للمعلومات أيًا كانت ، بل هى أولاً عمل فنى متكامل ، إذا أردنا أن نستكشفه ونفوز بخباياه وأسراره فعلينا أن نعامله كما يقدم هو نفسه لنا : عملاً قصصيًا شعبيًا . وهو إن كان مصدراً لكثير من الدارسين والباحثين البعيدين عن مجال الأدب والقريبين منه أيضاً ، فقد كان كذلك مصدراً لوحى كثير من الأدباء والفنانين فى جميع أنحاء العالم شرقيِّه وغربيِّه (٣) .

(١) حديث السندباد القديم ، ص ٢٦٠ – ٢٦١ .

(٢) انظر الفصل الخامس بالقصة الفلسفية فى هذا الكتاب .

(٣) انظر : فاروق سعد ، من وحى ألف ليلة وليلة ، بيروت ، منشورات المكتبة الأهلية ، جـ ١ ، ١٩٦٢ . وفيه عرض لأثر ألف ليلة وليلة فى الشعر والقصة والمسرح وأدب الأطفال ، جـ ٢ ، فى الموسيقى والفنون التشكيلية والسينما والصحافة والإذاعة والتليفزيون .

كيف يتخلص البطل

(١)

شغفني دائمًا ذلك النموذج الأدبى الذى يصور الإنسان خلال رحلته البشرية ، مكافحًا من أجل الوصول إلى هدفه ، مناضلاً ضد ما يعترضه من عقبات ، بعضها يهدده وبعضها يغريه ، لتعوقه عن مواصلة رحلته ، وعن استمراره فى التقدم نحو غايته .

ولا شك أن يوليس ، كما صوره هومير فى القرن التاسع قبل الميلاد وفى الأوديسا على وجه الخصوص ، هو النموذج الإغريقى لهذا البطل الذى أعنيه ، فهو يمثل انتصار الإنسان على مختلف القوى ، وذلك فى أثناء عودته، بعد انتهاء حروب طروادة التى اشترك فيها ، إلى زوجته الجميلة (بنيلوب) ، وهى تنتظره مخلصة مع ابنها (تليماك) فى وطنه (أتيكا) .

ويقدم لنا جون بنيان فى القرن السابع عشر الميلادى فى كتابه "سياحة الحاج" نموذج العصور الوسطى المسيحية ممثلة فى شخص بطل القصة . وقد أطلق عليه اسم "المسيحى"، وهو إنسان ترك مدينة الظلام بمن فيها حتى زوجته وأولاده ليقوم برحلة طويلة فى طريقه إلى المدينة السماوية ، وهو يلقَى فى رحلته الأهوال والمغريات ، كما لقيها يوليس ، وهو ينتصر عليها واحدة بعد أخرى .

وتقدم لنا قصة على الزيبق المصرى بن حسن راس الغول - وهى التى أُلِّفت غالبًا فى عصر المماليك ... ووردت رواية صغيرة لها فى ألف ليلة وليلة إلى جانب السيرة

الطويلة الخاصة بها [1] ... أقول إن القصة تقدم لنا النموذج المصرى للبطل الذى أعنيه، فهو يتغلب على ما يلقاه من عقبات ومغريات فى سبيل الاستيلاء على الدرك – أى رياسة الشرطة – فى مصر أولاً ثم فى دمشق حتى يصل إلى منصب رئيس الدرك فى بغداد عاصمة الخلافة الإسلامية أيام هارون الرشيد الذى ورد ذكره فى السيرة ، يبغى من وراء ذلك نشر العدل بين الناس فى زمن كان الاستبداد والظلم فيه سائدين .

وبدراستنا لهذه الأعمال الأدبية الثلاثة ، نجد أن البطل يتخلص فى كل منها بطريقة من ثلاث : إما بمساعدة قوى خارقة للطبيعة كالآلهة فى "الأوديسا" أو المعجزة فى "سياحة الحاج" أو الجن فى "على الزيبق" ، وإما بالقوة الجسدية الهائلة التى يتصف بها البطل ويتفوق بها على مَن حوله من الحيوان أو من الرجال سواء أكانوا قلة أشداء أم كثرة ، وفى هاتين الحالتين لا نشعر بتعاطف إنسانى مباشر مع البطل لأن طرق التخلص هنا بمنأى عن قدراتنا الإنسانية .

أما حين تواجه البطلَ قُوًى لا سبيل إلى استخدام قوته الجسدية إزاءها ، ولا تنجده فى الوقت نفسه قوى خارقة للطبيعة فإن البطل يصبح إنساناً مثلنا وعليه أن يتصرف بخير طريقة يمكن أن يقدمها نموذجاً لنا . إنه ما يزال تصرفاً بطولياً ولكن فى نطاق إنسانى ، أى فى نطاقنا نحن .

وسنعرض أولاً لثلاثة مواقف متشابهة فى الأعمال الأدبية الثلاثة التى ذكرتها ، لنرى كيف تخلص البطل فى كل منها دون معونة من قوة خارقة للطبيعة ودون استخدام قوة جسدية متفوقة. أما هذه المواقف الثلاثة فهى : سجن يوليس فى كهف السيكلوبس ، وسجن المسيحى فى قلعة الشك ، وسجن على الزيبق فى القلعة المرصودة (والمكان المرصود فى أدبنا الشعبى هو المكان الذى تقوم عليه حراسة سحرية بحيث إذا اقترب منه شخص تعرض للخطر) .

(١) لهذه السيرة أكثر من طبعة وقد اعتمدنا على طبعة مكتبة صادر ببيروت عام ١٩٣٠ .

فعندما دخل يوليس ورفاقه فى كهف السيكلوبس الجبار ذى العين الواحدة نجد أنه كان قد حمل معه من السفينة خمراً معتقة لا يستطيع إنسان أن يقاوم إغراءها ، وقد طلب منه رفاقه أن يخرج قبل مجيء السيكلوبس وأن يكتفى بأخذ بعض الجبن والخراف من الكهف إلى السفينة، ولكنه أصر على انتظاره لكى يطلب منه هدية . وعندما أتى السيكلوبس وبدت قسوته وأخذ يلتهم رجال يوليس زوجين زوجين ، فكر يوليس فى قتله فى أثناء نومه ، ولكن السيكلوبس كان يسد باب الكهف بحجر كبير لا تستطيع عشرون فرقة تحريك مثله مما كان معناه موت يوليس ورجاله بطريقة أفظع . وعندما خرج السيكلوبس فى الصباح أعد يوليس عصا طويلة من جذع زيتونة وجده بالكهف ، وحين عاد السيكلوبس أغراه يوليس بأن يحتسى مما معه من خمر . وفى أثناء احتسائه الخمر سأله عن اسمه فقال يوليس إن اسمه "لا إنسان" .

حتى إذا ثمل السيكلوبس دس يوليس ورفاقه العصا فى الفحم المتقد إلى أن احمرت وكادت تلتهب ثم أخرجوها من النار ودسوها فى عين السيكلوبس .

وصاح السيكلوبس فى أعماق الليل على رفاقه حتى أيقظهم وتجمعوا على باب الكهف يسألونه عما به فقال لهم إن لا إنسان يقتله ، فأجابوه إنه إذا لم يكن هناك إنسان يقتله فإنهم لا يستطيعون أن ينقذوه مما تفعله الآلهة به . وهكذا تفرق رجاله ، ثم دحرج السيكلوبس الحجر الكبير الذى كان يسد باب كهفه وجلس خارجه ليقتفى أثر يوليس ورفاقه إذا هم حاولوا الخروج ، وتحايل يوليس على ذلك بأن ربط كل ثلاثة خراف معًا ثم جعل أحد رجاله يتعلق فى أسفل الخروف الأوسط ، وأطلق الخراف خارج الكهف فكانت كلما مرت بالسيكلوبس لم يجد أثرًا لأعدائه . وهكذا تخلص يوليس من قبضة السيكلوبس ومن كهفه ، وواضح أن وسيلته فى التخلص كانت فى **استخدامه لعقله .**

أما فى سياحة الحاج فإننا نجد المسيحى وصاحبه الراجى يقعان فى قبضة الجبار "الميئس" ويسجنهما فى قلعة الشك ثم يعذبهما كل ليلة بإيحاء من زوجته "الموسوسة". وهما يستطيعان الخلاص أخيراً ، ولكن بغير طريق العقل ، "وقبل انشقاق

الفجر بقليل تنبه المسيحى وقال : ويلى ، لقد لبثنا هذه الأيام فى هذا السجن تحت هذه الشدائد ، وغفلنا عن مفتاح الوعد الذى معى وهو – كما أرجو – يفتح كل باب فى هذه القلعة ... فأخرج المسيحى ذلك المفتاح وأخذ يعالج به باب السجن حتى أداره فى القفل وإذا به قد انفتح بسهولة فخرجا وهما يصفقان فرحاً . وكان أمامهما قبل الوصول إلى دار القلعة باب آخر ، فعمد إليه المسيحى بمفتاحه فكان أسهل فتحاً . وكان للقلعة باب حديدى صعب المرام ولم يكن لهما مجاز منه ، فأتاه المسيحى باسم الله فلم يمتنع عليه ..." . ولرب قائل يقول إن خلاص البطل تم بطريقة خارج نطاق القوة الإنسانية، ولكنا إذا أدركنا أن قصة سياحة الحاج كلها فى المستوى الرمزى ، تبين لنا أن وسيلة الخلاص هنا – وهى مفتاح الوعد – ليست إلا رمزاً للإيمان الذى به استطاع المسيحى وصاحبه الخروج من قلعة الشك ، ولا ريب أن **الإيمان** هو إحدى وسائلنا الإنسانية فى التغلب على ما نلقاه من عقبات .

أما فى قصة على الزيبق فنحن نجد أنه ذهب إلى المدينة المرصودة ليحضر صندوق التوجيه بحسب شروط خصمه صلاح الدين إذا هو أراد أن يأخذ منه منصب رياسة الشرطة فى مصر . وعندما ذهب إلى تلك المدينة واستطاع أن يحصل على الصندوق حسده ملكها ، فخدعه هو وزميله ابن الحصرى وأدخلهما القلعة المرصودة بدعوى التفرج عليها ثم أغلق عليهما أبوابها وعاد إلى ابنته مسروراً يخبرها بما فعله وأنه بذلك استولى على الصندوق . وظن ابن الحصرى أن هذه هى نهايته ونهاية الزيبق حتى إنه بكى ، ولكن الزيبق نهاه عن ذلك . وجعلا يتجولان فى القلعة ، حتى عثرا على السيف المرصود الذى كان يستعمله الحكيم الذى بنى هذه القلعة ، ومن يستخدمه يستطع أن يضرب به ما شاء من الجن والإنس .

وعند انتصاف الليل أقبلت ابنة الملك وفتحت باب القلعة – وكانت قد أخذت معها مفتاحها بعد أن نام أبوها – وأخرجتهما وأنقذتهما ، وكان الزيبق قد أنقذها من قبل من بين أيدى جماعة كانوا قد اختطفوها ساعة وصوله أبواب المدينة المرصودة ، فأحبته لشجاعته وشهامته ، حتى إنها عرضت عليه فيما بعد أن يتزوجها وأن يكون

هو حاكم تلك البلاد ، وهكذا نجد أن البطل المصرى خرج من سجنه هذه المرة عن طريق الحب .

ويتكرر الحب كوسيلة تنقذ البطل فى كثير من أدبنا الشعبى لا سيما فى قصة أبى زيد الهلالى عندما سجنه الزناتى خليفة هو ورفاقه - يحيى ومرعى ويونس - وساقهم إلى المشنقة بتهمة التجسس . فقد وقع نظر سعدى بنت الزناتي على مرعى ، فأخذت بجماله وأحبته ، فأسرعت إلى أبيها بالشفاعة فى أمر هؤلاء الغرباء ، ليسجنهم سجنا مؤيداً بدل إعدامهم ، فاستمع والدها لرأيها نظراً إلى محبته الشديدة لها .

وأخذت (سعدى) تتردد على مرعى فى سجنه كل ليلة فى خفية من أبيها وقومها ، فكشفت له عن غرامها به وحبها له ، واحتالت عند أبيها لخروج أبى زيد على اعتبار أنه عبد لا قيمة له ولا خطر منه نظراً إلى لونه الأسود ، وهكذا يطلق سراح أبى زيد ، ولا تمضى فترة حتى يرجع ومن ورائه جموع هلال وسليم لحرب الزناتى . وعندما طالت الحرب بين الفريقين ضجرت منها سعدى ، حتى إنها اتصلت بالهلاليين ودلتهم على أسرار أبيها الحربية ، وأنبأتهم بأن مصرعه لا يكون إلا على يد دياب بن غانم كما أخبره العرافون ، فكان هذا مما ساعد الهلاليين على إدراك غرضهم من الزناتى وظفرهم به وبملكه .

(٢)

وتحوُّل الآدميين إلى حيوانات أمر شائع فى هذه القصص ، ففى الأوديسا نجد أن كيركيه الساحرة قد حولت أصحاب يوليس إلى خنازير بعد أن أطعمتهم طعاماً مخلوطاً بعقاقير من شأنها أن تنسيهم وطنهم ، وبعد أن ضربتهم بصولجانها . وتحوُّلهم على هيئة خنازير لم يفقدهم عقولهم الإنسانية . ولم ينقذ يوليس من المصير نفسه إلا الإلهة هرميس ، فإن إيريلوخوس الذى رفض أن يأكل مما يأكل رفاقه ذهب

إلى يوليس فى سفينته يخبره بما حل برجاله ، فذهب يوليس لإنقاذهم ، وفى الطريق قابله هرميس وأعطاه عشبًا سحريًا يحميه من الضرر . وبذلك لم تستطع كيركيه أن تنتصر عليه وتحوله عن هيئته الآدمية ، وطلب هو بدوره أن تعيد رجاله إلى إنسانيتهم فرضخت له .

وإقامة يوليس مع كيركيه مدة عام كامل بعد ذلك توضح لنا أن البطل لا يتعرض لمآزق مخيفة فحسب بل أيضًا لإغراءات تعوقه عن مواصلة رحلته ، وعليه أن يقاوم هذه أيضًا كما يقاوم الأخرى وإلا ضاعت كل جهوده . ولهذا عندما عرضت ابنة ملك المدينة المرصودة على علِى الزيبق أن يتزوجها وأن يكون حاكم البلاد اعتذر لها بلباقة قائلاً : لا يمكننى فرقة أمى والأوطان ، وأنت قد صرت بعهد الله أختى ، وأنا لا بد لى من الرحيل نهار غد .

وهكذا نجد أن مآزق الإغراء التى تعطل البطل لا تقل عن مآزق التهديد ، وأن حسن التخلص وقوة الإرادة وتصميم البطل على مواصلة رحلته هى الوسائل الإنسانية البطولية التى بها يتخلص من مثل هذه المآزق، بل إن البطل قد يلجأ إلى الحيلة هنا مرة أخرى ، كما فعل يوليس حين مر (بالسيرين) ، هؤلاء الإلهات السمك اللائى يغرين البحارة بأصواتهن الجميلة ، فإذا اقتربوا منهن افترسنهم . فقد أراد يوليس أن يستمتع بأصواتهن الساحرة من غير أن يقع فى شراكهن ، فأمر بحارته أن يضعوا الشمع فى آذانهم من دونه ، وأن يقيدوه فى السفينة ولا يصغوا إلى أية أوامر أو توسلات منه حتى يتجاوز هؤلاء السيرين . وبذلك نجا يوليس من هذا الإغراء المهلك .

وفى سيرة على الزيبق نجد البطل يتحول بالفعل إلى حيوان مع أصحابه ، وذلك حين حوله عزرو اليهودى ملك مدينة صفد إلى بغلة . ولم تكن وسيلة الساحر هذه المرة العقاقير والصولجان ولكن كانت وسيلته إلى ذلك طاسة من الماء قرأ عليها الأسماء ورشها على الزيبق ، وعندما أتى أصدقاؤه لإنقاذه حولهم بدورهم إلى حمير . وكان الخلاص هذه المرة على يد قوة غير إنسانية أيضًا هى ودعة بنت الملك الأزرق أحد ملوك الجان وأخت على الزيبق فى عالم الجن . فقد أفهمت أمه فاطمة كيف تسرق طاسة

عزرو وتضع فيها ماء وتكرر اسم الله العظيم وترش بها أخاها ورفاقه فيرجعون إلى ما كانوا عليه. وبهذا تخلص البطل ورفاقه ، بل لقد استطاعت فاطمة بهذه الطاسة نفسها أن تحول عزرو إلى بغلة يقتلها على الزيبق فيما بعد .

وفي السفرة الرابعة من سفرات السندباد نجد أن رفاق السندباد الذين نجوا معه على جزيرة العراة قد تحولوا إلى حيوانات تشبه الإبل عن طريق طعام قدمه لهم هؤلاء العراة كما قدمت كيركيه لرفاق يوليس ، ولم ينقذ السندباد إله ولا جنيه بل مجرد عدم وجود شهية لديه إلى هذا الطعام : فلما أكل أصحابى من ذلك الطعام ذهلت عقولهم وصاروا يأكلون من ذلك الطعام بخلاف أكلهم المعتاد ، فعند ذلك احترت فى أمرهم وصرت أتأسف عليهم وقد صار عندى هم عظيم مردُّه الخوف على نفسى من هؤلاء العرايا، وقد تأملتهم فإذا هم قوم مجوس وملك مدينتهم غول ، وكل من وصل إلى بلادهم أو رأوه فى الوادى أو الطرقات يجيئون به إلى ملكهم ويطعمونه ذلك الطعام ويدهنونه بذلك الدهن فيتسع جوفة لأجل أن يأكل ويذهل عقله وتطمس فكرته ويصير مثل الإبل فيزيدون له الأكل والشرب من ذلك الطعام والدهن حتى يسمن ويغلظ فيذبحونه ... وقد صار أصحابى من فرط ما دهشت عقولهم لا يعلمون ما يُفعل بهم وقد سلموهم إلى شخص فصار يأخذهم كل يوم ويخرج يرعاهم فى تلك الجزيرة مثل البهائم ، فلما رأونى على هذه الحال تركونى ونسونى ولم يتذكرنى منهم أحد ولا خطرت لهم على بال، إلى أن تحايلت يومًا من الأيام وخرجت من ذلك المكان .

وهكذا نجد أن تخلص السندباد من مصير رفاقه أولاً ثم من جماعة العراة ثانيًا لم يتم عن طريق غير إنسانى كما حدث مع يوليس أو الزيبق ، ولا حتى بإعمال العقل أو عن طريق الإيمان أو المحبة، بل بما يمكن أن نسميه **المصادفة** ... المصادفة التى جعلته لا يأكل هذا الطعام والمصادفة التى جعلت هؤلاء العراة ينسونه . وتخلص البطل عن طريق المصادفة ليس أمرًا كثير الحدوث فى هذه القصص كما قد يتبادر إلى الذهن ما دامت هناك آلهة أو قوة جسدية متفوقة يمكن أن تتدخل فى أية لحظة،

ولكـن يبدو أن المصـادفـة مـا تزال إحدى الوسـائل الأخـيـرة الـتى تخلـص البطـل حتـى يسـتمر فى نضاله .

والمصـادفـة هى وسيلة التـخلص الوحيدة التى يمكن أن تكون إنسـانية ويمكن أن تكون غير إنسانية ، طبقًا لنسبتها إلى أحداث القصة وموضعها من هذه الأحداث ، فإذا تكررت مثلاً بشكل مبالغ فيه أحسسنا ببعدها عن عالمنا الإنسانى، أما إذا وقعت من حين إلى آخر على النحو الذى تقع به فى حياتنا العادية ، فإنها تظل فى نطاقنا الإنسانى .

(٣)

والواقع أنه بقراءة الملاحم والقصص الشعبية وأمثالها نجد أنها تتشابه فى كثير مما يلقاه البطل من أهوال ومغريات وفى طرق التخلص منها ، حتى لنتسـاءل هل هناك صلة بين مؤلفى ورواة هذه الملاحم بحيث أخذ بعضهم عن الآخر ، أو أن الظروف التى مرت بها الشـعوب متشابهة بحيث انعكست فى نتاج أدبى متشابه! هذه هى إحدى القضايا الجديرة بالبحث والتمحيص والتى ننتظر الوصول فيها إلى نتائج إيجابية محددة .

ورغم أن ذلك ليس هو موضوع دراستنا فى هذا الفصل فإننا نحب أن نشير إلى أن المستشرقين قاموا بمحاولات لرد ما جاء فى قصص ألف ليلة وليلة من معلومات جغرافية واجتماعية إلى أصولها ، وقد قام الدكتور حسين فوزى فى كتابه "حديث السندباد القديم" بجهد مشكور فى إبراز آراء هؤلاء المستشرقين ، لا سيما فيما يتعلق بقصة السندباد البحرى ، فهو يحاول أن يفسر تغير عقول أصحاب السندباد بأنهم أكلوا حشيشًا أو خليطًا من الحشيش والداتورة والأفيون والخربق والبنج، ويذكر مصادر جاءت فيها روايات عن قوم يأكلون البحارة الضالين ، وعن قصـص مشابهـة

وردت فى كتاب "عجائب الهند" ، وفى كتابَىْ "عجائب المخلوقات" و "آثار البلاد" للقزوينى[1] .

ولنضرب مثلاً آخر على ذلك حتى يتضح ما نثير من إشكال . فنحن إذا قرأنا قصة يوليس فى كهف السيكلوبس وجدنا أن طريقة تخلصه من هذا الوحش نصف الإله تطابق تمام المطابقة الطريقة التى تخلص بها السندباد البحرى من مأزق مماثلة .

ولنلاحظ أولاً ذلك التشابه العريض بين القصتين ، وذلك أن كلاً منهما قصة بحرية تدور حوادثها فى البحار وعلى شطآنها وجزرها وتتفاعل مع ما بها من مخلوقات وأنواء، والفرق بينهما أن (بوزيدون) إله البحر هو الذى فرض على يوليس التجول فى البحار منذ فقأ عين ابنه السيكلوبس ، ولكن يوليس لا يستسلم لما فرضته عليه الآلهة بل هو يقاوم ويناضل حتى يصل إلى وطنه .

أما السندباد فكان يرفض بعد كل رحلة أن يستقر لأنه يفضل المغامره : "وقلت لروحى يا سندباد يا بحرى أنت لم تتب ، وكل مرة تقاسى فيها الشدائد والتعب ولم تتب عن سفر البحر ، وإن تبت تكذب فى التوبة ، فقاسِ كل ما تلقاه فإنك تستحق جميع ما يحصل لك" .

وإذا قارنَّا تفاصيل القصتين نجد أن السندباد تخلص من الشيخ الأسود بأن فقأ عينيه بسيخين من الحديد كما فقأ يوليس عين السيكلوبس بالعصا . يقول السندباد : إن الأسود أخذ واحداً منا وفعل مثلما فعل بسابقيه وأكله ونام على المصطبة وصار شخيره مثل الرعد ، فنهضنا وقمنا وأخذنا سيخين من حديد من الأسياخ المنصوبة ووضعناهما فى النار القوية حتى احمرا وصارا مثل الجمر وقبضنا

(١) الدكتور حسين فوزى ، حديث السندباد القديم ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٣ ، ص ٣٠٧ .

عليهما قبضاً شديداً وجئنا بهما إلى ذلك الأسود وهو نائم يشخر ووضعناهما فى عينيه واتكأنا عليهما جميعًا بقوتنا وعزَّمنا فأدخلناهما فى عينيه وهو نائم فانطمستا" . بل إن نهاية القصتين واحدة ، فبعد أن نجا يوليس من السيكلوبس أسرع إلى مركبه وأقلع ، ونادى السيكلوبس يتندر به فاقتلع العملاق الأعمى قطعة من جبل وألقاها فى البحر فأخطأ السفينة ، وواصل يوليس سخريته وعرَّفه بنفسه فاقتلع السيكلوبس صخرة أخرى وألقاها على سفينة البطل اليونانى دون جدوى .

أما فى قصة السندباد فنحن نجد أن الغول الأسود بعد أن انطمست عيناه ، رجع ومعه أنثى أكبر منه وأوحش خلقة ... : "فلما رأيناه والذى معه أفظع حالاً منه ، خفنا غاية الخوف ، فلما رأونا أسرعنا ونهضنا ففككنا الفلك الذى صنعناه ونزلنا منه ودفعناه فى البحر ، ومع كل واحد منهم صخرة عظيمة ، وصاروا يهاجموننا إلى أن مات أكثرنا من الرجم وبقى منا ثلاثة أشخاص أنا واثنان" .

ويرجِّح الدكتور حسين فوزى أن يكون صاحب قصة السندباد قد سمع طرفًا من حكايات يوليس ، فقد جاء ذكر هوميروس فى كتاب أبى الريحان البيرونى فى "الآثار الباقية"، ومن الثابت أن توفيلوس الرهاوى رئيس الفلكيين فى بلاط المأمون ترجم ملاحم هوميروس إلى السريانية . ثم يورد الدكتور فوزى روايات يؤيدها ترجيحه حتى يقول : "ربما كان الأقرب والمعقول أن تكون القصة قد انتقلت من اليونان إلى العرب إما مباشرة ، وإما عن البهلوانية أو السريانية" (١) .

وعندما ركب شيخ البحر كتفَى السندباد ليلاً ونهاراً وهو يبول ويغوط فوقهما تخلص منه بحيلة قريبة أيضًا من حيلة يوليس عندما تخلص من السيكلوبس بأن أسكره . يقول السندباد: "ولم أزل على هذه الحال مدة من الزمان إلى أن جئت به يوماً من الأيام إلى مكان فى الجزيرة فوجدت فيه يقطينا كثيراً ومنه شىء يابس ، فأخذت منه واحدة كبيرة يابسة وفتحت رأسها وصفَّيتها ثم اتجهت إلى شجرة العنب فملأتها

---

(١) حديث السندباد القديم ، ص ٣١٨ .

منها وسددت رأسها ووضعتها في الشمس وتركتها عدة أيام حتى صارت خمراً صافياً وصرت كل يوم أشرب منه لأستعين به على تعبي مع ذلك الشيطان المريد ، وكلما سكرت منه تقوى همتي ، فنظرني في يوم من الأيام وأنا أشرب ، فأشار لي بيده : ما هذا ؟ فقلت له: هذا شيء مليح يقوِّي القلب ويشرح الخاطر. ثم إني جريت به ورقصت بين الأشجار وحصل لي نشوة السكر فصفَّقت وغنَّيت وانشرحت . فلما رآني على هذه الحال أشار لي أن أناوله يقطينة ليشرب منها فخفت منه وأعطيتها له فشرب ما كان باقياً فيها ورماها على الأرض وقد حصل له طرب فصار يهتز على أكتافي . فلما علمت بسكره وأنه غاب عن الوجود مددت يدي إلى رجليه وفككتهما من رقبتي ثم ملت به إلى الأرض وألقيته عليها ... ثم إني خفت أن يقوم من سكره ويؤذيني وأخذت صخرة عظيمة من بين الأشجار وجئت إليه فضربته على رأسة وهو نائم فاختلط لحمه بدمه .

وقد أوردت النص كما ورد في ألف ليلة وليلة لكي أوضح أن السندباد لم يدبر أمر خلاصه على النحو الذي دبره يوليس ، فهو ما صنع الخمر إلا ليستعين على تعبه، وهو ما أعطاها شيخ البحر بعد أن أغراه بها كما فعل يوليس بل خوفا منه ، ولكن النتيجة كانت واحدة في الحالين وهي العدو الذي ثمل حتى غاب عن الوعي مما أتاح للبطل أن يتخلص من مأزقه .

وفي القرن العشرين اختفت نهائياً مساعدات القوى الخارقة لإنقاذ البطل ، وحل تسلحه محل القوة الجسدية المتفرقة . وفي المجتمع الصناعي الغربي على الأقل لم تعد الرحلة تستغرق عشر سنوات كما فعل يوليس ، بل هي قد تستغرق ثماني عشرة ساعة وخمساً وأربعين دقيقة كما فعل مستر بلوم بطل جيمس جويس في ملحمته الحديثة يوليس . وبينما نجد بينيلوب تنتظر في وفاءٍ زوجها وتمتنع على خُطَّابها نرى مسز بلوم تخون زوجها خيانة متصلة وتصطفي العشاق في إسراف يدهش أهل المدينة . وبعد أن

كانت الرحلة فى العالم الخارجى أصبحت رحلة داخلية فى نفس الإنسان أساسها التذكر واجترار الأحداث .

و "ك" بطل كافكا فى روايته "القلعة" يريد أن يثبت أنه مسّاح الأرض الجديد الذى تطلبه القلعة موظفًا بها ، وهو لا يستطيع أن يدخل القلعة إلا بعد أن يثبت صحة وظيفته ، ويتطلب منه ذلك أيامًا وشهوراً ، يختلط فى أثنائها بأهل القرية القريبة من القلعة متنقلاً ما بين فندق وأسرة ومدرسة ، وهو يحب فريدا لكنه لا يستطيع أن يتزوجها لأنه بغير وظيفة . فالكفاح هنا من أجل أولّيات الحياة : الوظيفة والبيت . والكفاح هنا لم يعد يتخذ الرحلة رمزًا له كما فى الأوديسا أو فى سياحة الحاج أو فى على الزيبق أو فى السندباد ، بل هو تنقل - أشبه بالتخبط - فى مكان محدود . ولم تعد هناك كهوف أو جبابرة بل تعقيدات روتينية لا نهاية لها ، ولم يعد البطل قادرًا على الوصول إلى هدفه سواء عن طريق العقل أو الإيمان أو المحبة أو حتى بمجرد المصادفة .

الفصل الرابع

الأمثـــــــال

الأمثـــــــال

أطلق الساميُّون لفظ "مثل" على فنون من التعبير بعضها موجز وبعضها مطول كالقصة الخرافية Fable . والصلة وثيقة بين الخرافة والأشكال الأخرى للمثل حيث إنها جميعًا صور مجازية بعيدة عن الواقع المجرد . وقد أصبحت الخرافة أداة تعليمية على أيدى الحكماء ورجال الدين ، فأدخلوا عليها المغزى الخلقى ، وجعلوها مادة لشرح الأفكار والتعاليم ... ففى القرن الأول الميلادى أطلق اليهود كلمة "مثل" على عدد من قصص الحيوان وكذلك فعل العرب .

ويرى الدكتور عبد المجيد عابدين أن الأمثال فى تاريخ الأدب العربى مرت بثلاث مراحل : المرحلة الشعبية الجاهلية ، والأمثال فيها فى صورتها الفطرية البسيطة ، المرسلة على السجية ، النابعة من صميم البيئة . وترسم هذه المرحلة خطًا واضحًا فى الاستعمال العامِّ فى تاريخ الأدب العربى، إلى أن ضعف النفوذ العربى فى أواخر القرن الأول الهجرى . فالمرحلة الكتابية دخل فيها التأنق على الأمثال وهذبتها الصنعة، وظهرت عليها آثار التأمل البعيد ، أى أن أسلوبها كتابى تظهر فيه صبغة التركيب ، ورؤية الكاتب وتأمل المفكر . وهو يمثل خطًا واضحًا تبدأ بواكيره فى الجاهلية ثم يزدهر بظهور الإسلام ونزول القرآن الكريم وعناية المسلمين بالحكمة والتعليم الدينى والدنيوى ، ويشق هذا الاتجاه طريقه خلال العصور . وأخيرًا مرحلة المولَّد ، وتبدأ حين يضعف النفوذ العربى وتطغى موجات أجنبية لا سيما آرامية على العالم الإسلامى ، فتتغير من أساليب الحياة والتفكير والتعبير جميعًا ، ويأخذ المثل العربى القديم فى الانحلال ، ويحل محله أمثال مولَّده ، وذلك منذ القرن الثانى للهجرة (١) .

---

(١) د. عبد المجيد عابدين ، الأمثال فى النثر العربى القديم ، ط ١ ، مكتبة مصر ، ١٩٥٦ ، ص ٢٤ .

وقد عُنى العرب بجمع أمثالهم وتدوينها . وكان العرب المشارقة (العراق والبحرين وعُمان وحضرموت ونجد) بعد الإسلام هم السابقين فى هذا المضمار ، فقد وضع صحار بن العياش أو بن عياش من قبيلة عبد القيسى كتابًا فى الأمثال ، كما أن عبيد بن شرية الجرهمى المتوفى نحو عام ٧٢ هـ ألف كتابًا فى الأمثال ، ويقول ابن النديم إنه رأى هذا الكتاب وهو نحو خمسين ورقة . ويمكن الرجوع إلى كتاب الدكتور عبد المجيد عابدين فى الأمثال لتتبع الذين ألَّفوا فى الأمثال من مدرستَىْ الكوفة والبصرة . ولكن ما يهمنا هنا هو أن نسجل أن أقدم كتاب فى أمثال العرب وصل إلينا هو كتاب المفضل الضبى المتوفى عام ١٧٨ هـ . والكتاب من رواية ابن زوجة المفضل (أى ربيبه) محمد بن زياد الأعرابى الكوفى المتوفى عام ٢٣١ هـ ، ويروى أن ابن الأعرابى هذا قد ألف كتابًا فى الأمثال(١) وعلى الرغم . من أن المفضَّل الضبى ممن عاشوا فى القرن الثانى الهجرى ، فقلما يعثر الباحث فيه على قصص وأمثال تشير إلى واقعة إسلامية أو شخصية إسلامية ، وإن كان قد ورد فى الكتاب شعر إسلامى شاهدُ على ما جاء من قصص الكتاب . فالكتاب يعالج إلى حد ما أمثالاً جاهلية ، أو بعبارة أدق أمثالاً تصور فى صياغتها وموضوعها نزعة جاهلية ، ويشتمل الكتاب على نحو مائة وخمسين مثلاً موجزاً ، تندرج نحو مائة منها فى قصص ، وقد تتضمن القصة مثلاً واحداً وقد تحتوى على أكثر من مثل . فإذا عرض المثل فى سياق القصة وقف الراوى عنده وأشار إليه بقوله "فذهب مثلاً" أو فأرسله مثلاً أو "فصار مثلاً" . وقد وردت بعض القصص وليس فى سياقها مثل ما كخرافة "الحية والفأس"، كأن المصنف يعدُّها برمتها مثلاً . وهذا يتفق وما نجده فى الأدب السامىٍّ من تسمية الخرافة مثلاً . ولكن جامعى الأمثال المتأخرين أخذوا من هذه الخرافة تلك العبارة "كيف أعاودك وهذا أثر فأسك" فاتخذوها مثل القصة وجعلوها عنوانًا لها ، مع أن الضبى لم يشر إلى شىء

(١) المرجع السابق ، ص ٣٥ .

من ذلك ، وإنما وردت العبارة فى رواية الضبى كسائر عبارات القصة ، دون أن يشير إلى أنها مثل بمفردها [1] . وهذا هو نصها كما ورد فى مجمع الأمثال للميدانى المتوفى عام ٥١٨ هـ .

كيف أعاودك وهذا أثر فأسك ؟

أصل هذا المثل على ما حكته العرب على لسان الحية أن أخوين كانا فى إبل لهما فأجدبت بلادهما . وكان بالقرب منهما واد خصيب وفيه حية تحميه من كل أحد ، فقال أحدهما للآخر : يا فلان لو أنى أتيت هذا الوادى المكلئ فرعيت فيه إبلى وأصلحتها ... فقال له أخوه : إنى أخاف عليك الحية ، ألا ترى أن أحداً لا يهبط ذلك الوادى إلا أهلكته ؟ قال : فوالله لأفعلن . فهبط الوادى ورعى به إبله زماناً . ثم إن الحية نهشته فقتلته ، فقال أخوه : والله ما فى الحياة بعد أخى خير ، فلأطلبن الحية ولأقتلنها أو لأتبعن أخى . فهبط ذلك الوادى وطلب الحية ليقتلها فقالت الحية له : ألست ترى أنى قتلت أخاك ؟ فهل لك فى الصلح ، فأدعك بهذا الوادى تكون فيه وأعطيك كل يوم ديناراً ما بقيت . قال : أوفاعلة أنت ؟ قالت : نعم . قال : إنى أفعل . فحلف لها وأعطاها المواثيق أن لا يضرها . وجعلت تعطيه كل يوم ديناراً . فكثر ماله حتى صار من أحسن الناس مالاً . ثم إنه ذكر أخاه فقال : كيف ينفعنى العيش وأنا انظر إلى قاتل أخى ؟ فعمد إلى فأس فأخذها ، ثم قعد لها ، فمرت به فتبعها فضربها فأخطأها ودخلت الجحر ، ووقعت الفأس بالجبل فوق جحرها فأثرت فيه . فلما رأت ما فعل قطعت عنه الدينار . فخاف الرجل شرها وندم ، فقال لها : هل لك أن نتواثق ونعود إلى ما كنا عليه ؟ فقالت : كيف أعاودك وهذا أثر فأسك ؟ يُضرب لمن لا يفى بالعهد ، وهذا من مشاهير أمثال العرب .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٦ .

قال نابغة بنى ذبيان :

وإنى لألقى من ذوى الغنى منهم … وما أصبحت تشكو من الشجو ساهرة
كما لَقِيَتْ ذاتُ الصفا[1] من حليفها … وكانت تريه المال غبًّا وظاهره
فلما رأى أن ثمَّر[2] الله ماله … وأشتل موجوداً وسد مفاقره[3]
أكب على فأس يحد غرابها … مذكرة من المعاول باتره
فقام لها من فوق جحر مشيَّدٍ … ليقتلها أو تخطئ الكف بادره
فلما وقاها الله ضربة فأسه … وللشر عين لا تغمّض ناظرة
فقال تعالَىْ نجعل الله بيننا … على ما لنا أو تنجزى لىَ آخره
فقالت يمين الله أفعل إننى … رأيتك مشئوما يمينك فاجرة
أتى لى قبر لا يزال مقابلى … وضربة فأس فوق رأسى فاقرة [4]

ونلاحظ على هذه القصة ما يلى :

١ - أن أبطالها يجمعون بين الحيوان والإنسان ، فقصص الأمثال شخصياتها إنسانية كلها كالأمثال التى أوردها المفضل الضبى فى كتابه ما عدا هذا المثل ، أو حيوانية كلها أو إنسانية وحيوانية معًا وهو أندرها .

(١) أى الحية .

(٢) كثَّر ماله .

(٣) سد مفاقره أى أغناه .

(٤) الميدانى ، مجمع الأمثال ، المطبعة البهية المصرية ، مصر ، ١٣٤٢ هـ ، جـ ٢ ، ص ٨٢ - ٨٣ .

٢ - أنها صيغت نثراً وشعراً . وصياغة الخرافة والأمثال شعراً معروفة قديماً وحديثًا حتى يسهل تداولها . ونسبة الشعر هنا إلى شاعر جاهلى يعطيها نوعًا من التوثيق .

٣ - أن أسلوب القصة النثرية أميَل إلى التلاصق ، تكثر فيه الفواصل والقفزات السريعة ، وحروف العطف الخفيفة ، كالواو والفاء ونحوهما . ولا يلجأ المثل إلى أدوات الشرط والوصل وما يشبهها من أدوات الربط الثقال .

٤ - أن الحوار يتيح الفرصة للمواقف المتغيرة والقفزات السريعة ، ويتجنب تراكب الجمل والدوران حول الفكرة وربط أجزائها برباط محكم ثقيل . وندرك أننا بإزاء أسلوب أقرب إلى أسلوب المحادثة منه إلى الكتابة حيث يتجلى الربط المحكم والتسلسل . ويلاحظ أن كثيراً من قصص الأمثال والخرافات يقوم فيها الحوار بدور رئيسى (١) .

ويستدل الدكتور عبد المجيد عابدين بهذه القصة على تسرب خرافات إلى العرب من أصل غير عربى ، فهذه القصة هى الخرافة الوحيدة من نوعها فى جملة ما أورده الضبى . وندرة هذا النوع فيما رواه الضبى تدلنا على أنه لم يكن مألوفًا كثيراً لدى الأمثال الشعبية الشرقية . ويقول إن الباحثين فى الخرافات الهندية فى المهابها راءتا يقولون إنه قد وردت فيها خرافة الزارع والحية ، ثم انتقلت إلى اليونانية واللاتينية فى صورة مختلفة فى قصص إيسوب وغيرها . وهى موجودة فى قصص إيسوب فى صورتين مختلفتين ، إحداهما قريبة جداً من القصة العربية . كل هذا يدل على أنها مجلوبة إلى العربية . وليس أسلوبها العربى القديم برهانا على أنها مثل شعبى عربى أصيل ، لأن الذين نقلوا هذه الأمثال وأشباهها إلى العربية فى الزمن الأول كانوا يجيدون العربية ومذاهب العرب فى التعبير وصياغة الكلام . ومن المعروف أن خرافات

(١) الأمثال ، ص ٩٩ - ١٠٠ .

إيسوب انتقلت إلى الشرق قبل الإسلام ، وتدارسها الآراميون واليهود فى كتبهم ومدارسهم [1]. ولكن لا شك أن تبنى العرب لمثل هذا القصص دليل على تهيُّئهم لتقبل مثل هذا الشكل القصصى الشعبى الذى ذاع وشاع وأضافوا إليه، وعنهم نُقل إلى شعوب أخرى .

وكانت قصص هذه الأمثال تعكس جانبًا كبيرًا من حياة العرب الاجتماعية والفردية ، ففيها تصوير لمواقف البطولة والمغامرة فى الحرب والإغارة وقطع الطريق ، والتصالح بين الأفراد والجماعات ، وفيها وصف لأحوال الأسرة اليومية وقضاياها ، كالزواج والطلاق والأبوة والبنوة والخطبة والرق ، وفيها تسجيل لبعض النوادر والطرائف التى لا شك أنها كانت مادة لسمرهم وفكاهتهم فى مجالسهم وأسواقهم ، وقد وردت فى هذه القصص إشارات تدل على أن المناذرة كانوا يجلبون إلى مجالسهم أفرادًا من العرب مشهورين بالظرف والتفكُّه ، فيسمعون منهم كثيرًا من المضاحك والنوادر [2] .

أما فى غرب الجزيرة العربية (اليمن والحجاز) فإن الأمثال الجاهلية الأولى لم تظفر من العناية فى هذه المنطقة بما ظفرت به لدى المشارقة ، ذلك أنها لم تستطع الصمود أمام تيارات الدعوات المسيحية واليهودية التى عملت على إزالتها ، باعتبارها مظهرًا من مظاهر الوثنية . كما تأثر عرب نجد فى أمثالهم الشرقية بالحضارة الحيرية والفارسية ، كما كانت باديتا الشام والعراق مرتعًا خصبًا للدعوة الكتابية مما أدى إلى تسلل عدد من قصص الخلق التى ذاعت فى الكتب المقدسة القديمة إلى العربية ، حيث صيغت فى عبارات شعبية . وقد نقل صاحب العقد الفريد بعض قصص حيوانية تنطق بإسرائيليتها [3] .

(١) الأمثال ، ص ٤٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٥٢ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٨٣ .

وقد تأثر المثل العربي بالقصص الكتابى تأثراً جزئيًا لا يمس قالب المثـل وصـورته ، ولا يطغى على الطابع الإقليمى الذى يميزه، فهناك فروق جوهرية بين المثل الشعبى والمثل الكتابى ، فالنغمة التأديبية تسرى فى المثل الكتابى قوية واضحة ، يصوغها الحكم فى معنى كلي أو مبدأ إنسانى أو قاعدة عامة . أما المثل الشعبى فغايته فنية غالبًا أو - بعبارة أدق - يستهدف وصف جزئية من الجزئيات كحادثـة أو شخـص أو هيئة أو حركة أو نكتة لفظية (١) .

ولعل كتاب كليلة ودمنة الذى ترجمة عبد الله بن المقفع نحو عام ١٣٢ هـ (٧٥٠م) إلى العربية أبرز الكتب التى ظهرت فى تراثنا العربى تحوى قصصًا خرافية ، يلعب الحيوان فيها الدور الرئيسى ، وإن كانت هناك قصص يجرى الحوار فيها بين شخصيات آدمية . والكتاب من طريقة تأليفه ، وفى بعض مواده ، قد أتى بجديد بالنسبة إلى عصره ، فهو خطوة نحو ربط القصص بالقصة الإطار التى أتت فى أوله ، ومحاولة أولية لتصنيف الأمثال على أساس موضوعى ، فمثلاً باب الأسد والثور محاولة لجمع عدد من الأمثال حول فكرة رئيسية هى التى أُشيرَ إليها فى مطلع الباب بالقول : إضرب لى مثلاً لمتحابين يقطع بينهما الكذوب المحتال حتى يحملهما على العداوة والبغضاء (انظر فصل "القصة الحيوانية" فى هذا الكتاب) .

أما الأمثال المولَّدة فيقسمها الدكتور عبد المجيد عابدين إلى قسمين : قسم يتألف من العبارات التى جاءت فى عصر متأخر قياسًا على أمثال عربية قديمة أو اقتباسًا من نصوص عربية سابقة يعرفها أهل اللغة . وأمثال لم يألفها العرب غالبًا من قبل ، فهى جديدة على الطابع العربى القديم فى مادتها وفى صيغتها أو فيهما معًا (٢) . وقد أفرد الميدانى وغيره فى كتبهم أبوابًا خاصة أطلقوا عليها "أمثال المولدين" . وقد حفلت هذه الأمثال القصيرة باصطلاحات جديدة لم تكن معروفة فى الجاهلية . كما اختفت منها

(١) المرجع السابق ، ص ١٢٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٧٧ - ١٧٨ .

التشبيهات والكنايات المستمَدَّة من الحياة البدوية القديمة ، كما دخلتها اللهجة الدارجة التي لا تراعي الإعراب والتصرف الإعرابي (١) .

ولعل لقمان الحكيم هو أشهر حكيم عرفه العرب قديماً . وقد تطورت شخصيته تطوراً يساير إلى حد كبير تطور المثل في مراحله الثلاث : المرحلة الجاهلية ، فالمرحلة الكتابية ، ثم المرحلة المولدة .

وآثار لقمان في كل مرحلة من هذه المراحل تتميز عن الأخرى في وضوح وجلاء ، الأمر الذي حدا بالمفسرين إلى اعتبار لقمان الجاهلي غير لقمان الحكيم المذكور في القرآن (٢) . وجعل بعض الفرنجة يعدون لقمان عَلَمًا على شخصيتين أو ثلاث . وقد رأى برنارد هيلر في مقالته القيمة في دائرة المعارف الإسلامية أن قصة لقمان مرت بثلاث خطوات رئيسية : أولاها لقمان في الجاهلية ، يليها لقمان القرآني ، وتنتهي بلقمان صانع الخرافة ، وهو الذي ظهر بعد عصر القرآن .

أما **لقمان الجاهلي** فقد اختلف النسَّابون في نسبه ، فقيل هو لقمان بن عاد وابنه لقيم وابنته صحر وزوجته براقش . ويبدو أن هذا هو أقدم ما انتهى إلينا من نسب للقمان ، أما ما ذُكر من أنساب أخرى فلعلها جاءت متأخرة وكانت محاولات للتوفيق بين لقمان وشخصيات أخرى وردت في الكتب والأخبار القديمة (٣) .

ولقمان الجاهلي يمثل فيما يُروَى عنه البطل الأسطوري ، فهو عملاق هائل له جسم ضخم ورأس عظيم يُضرب به المثل (٤) . وهو شديد البنية يُضرب بشدتها المثل

(١) المرجع السابق ، ص ١٧٩ – ١٨٠ .

(٢) الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق ونشر عبد السلام هارون ، القاهرة ، جـ ١ ، ص ١٨٤ .

(٣) د. عبد المجيد عابدين ، الأمثال في النثر العربي القديم ، ط ١ ، مكتبة مصر ، ١٩٥٦ ، ص ٤٤ .

(٤) الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق ونشر عبد السلام هارون ، القاهرة ، طه الحلبي ، ١٩٣٨ – ١٩٤٤ ، جـ ٣ ، ص ٦٧ .

فيقال : أشد من لقمان العاديّ (١) ، وله بصر حاد خارق للعادة حتى إنهم جعلوا زرقاء اليمامه من بناته (٢) ، وهو فوق ذلك يجيد الرماية بالسهام والنبال إلى حد خارق للعادة (٣). ثم هو أكول يتغدى بجزور (ما يصلح لأن يُذبح من الأبل) . ويدور عدد من قصصه حول الطعام وأكله ، حتى قيل في المثل : آكَلُ من لقمان . ويفترض الدكتور عبد المجيد عابدين أن هناك صلة بين أصل تسمية "لقمان" وما نُسب إليه من كثرة الأكل ، بمعنى أن لقمان قد يكون مشتقًا من لقم يلقم إذا أسرع في الأكل . فلقمان معناها السريع في الأكل (٤) . ثم هو طويل العمر جداً ، بلغ خمسمائة وستين سنة ، وهو في الدرجة الثانية من المعمَّرين بعد الخضر كما يقول السجستاني في "كتاب المعمَّرين من العرب" ، ثم زاد هذا الرقم في قصص مختلفة فبلغ ألف سنة ، وثلاثة آلاف سنة ، وثلاثة آلاف وخمسمائة سنة . وهو ميال إلى البناء وإنشاء المدن ، وفي أخبار لقمان أنه بنى سد مأرب (٥) .

وإذا نظرنا في قصص لقمان لاحظنا ترديداً ملحًا للعلاقة بين الرجل والمرأة ، وهذه القصص في مجموعها تدلنا على أن المرأة في نظره لا تخلص لرجلها . وهو في هذه القصص حريص على هذه العلاقة ، يعاقب من يقطعها بالخيانة أشد العقاب . تزوج عدة نساء كلهن خنَّه في أنفسهن ، فلما قتل آخرتهن ونزل من الجبل كان أول من تلقاه صحر ابنته ، فوثب عليها وقتلها قائلاً : وأنت أيضًا امرأة . وكانت له أخت مُحْمِقة

(١) نسبة إلى قبيلة عاد، انظر أبو هلال العسكري ، جمهرة الأمثال (على هامش مجمع الأمثال للميداني) ، القاهرة ، ١٣١٠ هـ ، جـ ١ ، ص ٨٥ ، المفضل الضبي ، أمثال العرب ، القسطنطينية ، مطبعة الجوائب ، ١٣٠٠ هـ ، ص ٨٥ .

(٢) جمهرة الأمثال للعسكري ، جـ ١ ، ص ١٧١ .

(٣) أمثال العرب للمفضل الضبي ، ص ٧٥ .

(٤) الأمثال ، ص ٤٨ – ٤٩ .

(٥) ياقوت الحموي ، معجم البلدان ، القاهرة ، ١٩٠٦ ، ص ٢٥٤ .

أى تلد الحمقى ، وكان لقمان منجبًا أى يلد النجباء ، فاحتالت حتى واقعها دون أن يعلم (مثلما فعلت بنات لوط فى سفر التكوين بالتوارة) . فحبلـت بلقـيم فهو ابنه وابن أخته (١) .

فلقمـان هو صاحب المثل : ويل للشجي من الخلى . وحكاية ذلك المثل أن لقمـان كان قد نزل بقبيلة ، فرأى امرأة قد انتبذت من بيوت الحى ، فانبرى لها رجل ، فمضيا جميعًا حتى انفردا ، وذلك بحيث يرى لقمان ويسمع . فقالت المرأة للرجل : إنى أتماوت على أهلى فإذا وضعونى فى قبرى جئت أنت فأخرجتنى ، وتنكرتُ فلا يعرفنى أحد . فقال الرجل : إفعلى . وكان الزوج اسمه "الشجى" والخليل اسمه "الخلى" فقال لقمان : ويل للشجى من الخلى ، أى ويل للزوج من العشيق ، فذهبت مثلاً .

ونشْأة مثل هذه الشخصية فى مثل هذا الزمن السحيق ، والتفاف القوميات المختلفة حول هذه الشخصية على مر العصور ، والاعتماد على الرواية الشفوية فى كثير من الأحيان ... كل ذلك عرَّض هذه الشخصية لكثير من التطور العميق ، فقبل الإسلام كان اليهود يسعون إلى خلق قومية حِمْيَرية مصبوغة بصبغتهم ، وكان منهم جماعات أقاموا فى موطن عاد القديم من الأحقاف . وكانت حمير قد تهودت علـى يد ذى نواس (٢) . ويبدو أن شخصية لقمان كانت من ذلك التراث الذى تناولوه بالتغـيير حرصًا على ضمه إليهم ، وتغذيته بعناصر كتابية ، كقصة الاستسقاء ، وقصة النسور السبعة .

فحين ارتكبت عاد الخطيئة بإهانتها لنبيها هود – حين دعاهم إلى الله فحمل عليه رجل من سفهائهم بحجر فأدمى كعبه – دعا عليهم أن يبتليهم الله بالقحط ، ويحبس عنهم القطر ثلاث سنوات ، فاستجاب الله له ، فحبس عنهم المطر وابتلاهم بالقحط حتى أرهقهم ذلك ، فأجمعوا على إيفاد وفد إلى بيت الله الحرام بمكة يستسقى الغيث ،

---

(١) الحيوان ، جـ ١ ، ص ٢١ – ٢٢ .

(٢) ياقوت الحموى ، معجم البلدان ، القاهرة ، ١٩٠٦ ، ص ٢٨٦ .

وأعدوا من عظمائهم وأشرافهم سبعين رجلا ، ثم وضعوا على السبعين قيل بن عنز – وهو رأسهم وصاحب أمرهم – ولقمان ابن عاد وآخرين . وكان أهل مكة إذ ذاك من العماليق ، وسيدهم معاوية بن بكر ، وكان قد تزوج امرأة من عاد . فلما نزلوا مكة أقاموا عنده شهراً وهو يكرمهم ، تغنيهم قينتان له يقال لهما : الجرادتان ، فنسوا أنفسهم ، ومعاوية مُحْرَج أن ينبههم إلى ما جاءوا من أجلة حيث إنهم ضيوف عليه ، حتى احتال على ذلك بغناء وضعه على لسان جاريتيه . فلما تذكروا مهمتهم قام فيهم أبو سعيد المؤمن (لاحظ لقبه) يدعوهم إلى الإيمان بنبيهم هود عليه السلام وبربهم ، فكرهوا قوله وردوا النصيحة . وحين هم الوفد بالسير إلى الكعبة سألوا مضيفهم أن يحبس أبا سعيد فاستجاب لهم ، وامتنع لقمان بن عاد معه ، أما بقية الوفد فلاذ بالكعبة يستسقون لقومهم ، فأرسل الله ثلاث سحابات اختار زعيمهم إحداها ، غير أن السحابة ما وصلت عاداً حتى أمطرت وابلا خرَّب البلاد ، ولم تترك منهم أحدا إلا هزيلة بنت هزال العملقية وبنيها – وهى امرأة أبى سعيد المؤمن – فإن الله نجاهم من العذاب بإيمان أصحابهم ، وأمر الله سبحانه وتعالى الريح فحملتهم برفق – هى وولدها – لم تؤذهم حتى أتت بهم مكة فألقتهم فى منزل بكر بن معاوية الذى فيه وفد عاد وأصحابه . ومنها علموا ما أنزل الله بقومهم من العذاب ، فأقاموا بالحرم سبع سنين ، ثم تذكروا الأوطان ، فعادوا إلى أرضهم بالأحقاف . ورأوا ما نزل بقومهم ، فدعوا الله عز وجل وقالوا: اللهم ألحقنا بقومنا وأنزل بنا ما أنزلت بهم . فأماتهم الله بصاعقة من السماء فذرتهم .

أما أبو سعيد المؤمن ولقمان فكانا قد انطلقا إلى البيت العتيق بعد عودة وفدهما من هناك إلى حيث ينزلون ضيوفا على بكر بن معاوية . فتقدم أبو سعيد المؤمن ولاذ بالكعبة حيث طلب أبو سعيد البر والتقوى فأجيب إليهما . أما لقمان بن عاد فدعا وتضرع وقال : اللهم إنى لم آتك وافدا إلا لنفسى فأعطنى سؤلى . فسمع مناديا من السماء يقول : يا لقمان بن عاد . يا لقمان بن عاد ، ما جئت تطلب ؟ وما تريد؟ فاسأل تُعْطَ . قال : جئت أطلب العمر . فنودى : اختر عمر سبعة أنسر حين تنفلق عن الفرخ البيضه ، فإذا هلك نسر أعقب نسر آخر . أو تبقى سبع بقرات سُمْر ، من سنوات

عفْر ، فى جبل وعْر ، لا يمسها قَطْر . فاختار لقمان عمر سبعة أنسر . فنودى : قد أوتيت سؤلك ، ولا سبيل إلى الخلود . فانصرف لقمان وأبو سعيد إلى الوفد فى منزل بكر وابنه بمكة ، وأقاموا معًا حتى أتاهم نبأ هلاك عاد . وعاش لقمان عمر سبعة أنسر ، فكان يأخذ فرخ النسر الذكر فيجعله فى الجبل الذى هو أصله (أى بيئته) ، فيعيش فيها ما عاش . فإذا مات أخذ آخر حتى كان آخرها لبد ، وكان أطول عمراً . فقيل : طال الأبد على لبد .

وقد حكى عبيد بن شريه فى كتابه "أخبار ملوك اليمن" شعراً على لسان لقمان يقوله عند موت كل نسر من النسور السبعة التى وعده الله أن يعيش عمرها جميعًا، فعبيد يقف عند كل نسر منها يذكر كيف عثر عليه لقمان ، ثم كيف عاش مع لقمان ، ثم كيف مات النسر وما قاله فيه لقمان من شعر . وأنت تحس فى هذه القطع الشعرية تدرُّجًا نحو اليأس والمرارة والخوف يزداد شدة من قطعة إلى قطعة ، حتى إذا ما وصلنا إلى القطعة السابعة وجدنا نغمة اليأس والمرارة تصل إلى قمتها . بل تكاد القطعة الأخيرة التى يرثى بها النسر السابع كما يرثى نفسه تكون صرخة عميقة الجذور تحمل كل معانى الأسى واليأس بل والحنق المليء بالمرارة . وهذه القطع التى يوردها عبيد على لسان لقمان تحكى إحساس رجل يموت سبع مرات ، عند موت كل نسر يحس أنه يقترب من الموت خطوة ، ويوقظه موت النسر لحظات ينتزعه فيها من الحياة ليريه النهاية المحتومة المقدرة (١) .

لقمان الكتابى :

وقبيل الإسلام اشتهر لقمان بالحكمة الكتابية ، بعد أن كان صانع أمثال شعبية ، تكاد تكون خالية من النغمة الكتابية الظاهرة . ولم يكد يظهر الإسلام فى شبه الجزيرة

---

(١) فاروق خورشيد ، فى الرواية العربية ، الدار المصرية للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، د . ت ، ص ١٧٥ .

حتى كان عرب اليمن الذين سكنوا فى الحجاز واتصلوا بالجانب الغربى من شبه الجزيرة قد مهدوا لظهور لقمان الجديد ، لقمان القرآنى .

فنرى كعب الأحبار ووهب بن منبه ، وهما من اليهود الذين أسلموا ، يذيعان عدداً من أخبار لقمان (١) .

وزعم الرواة أن عرب الجاهلية كانت عندهم "مجلة لقمان" وفيها الحِكَم والعلم والأمثلة ، وأن جماعة منهم قد قرأوها وامتلكوها ، وذكروا من جملتهم "سويد بن الصامت" الذى رووا أنه كان يقرؤها وأنه أخبر الرسول بها لما قدم عليه (٢) .

وقد فرق الجاحظ بين لقمان بن عاد ولقمان القرآنى إذ قال : وكانت العرب تعظم شأن لقمان ابن عاد ... ولقيم بن لقمان فى النباهة والقدر ، وفى العلم والحكَم ، وفى اللسان وفى الحلُم . وهذان غير لقمان الحكيم المذكور فى القرآن على ما يقوله المفسِّرون (٣) .

قال تعالى ﴿ وَلَقَدْ آتَيْنَا لُقْمَانَ الْحِكْمَةَ أَنِ اشْكُرْ لِلَّهِ وَمَن يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ اللَّهَ غَنِيٌّ حَمِيدٌ ﴾ (سورة لقمان الآية ١٢) وفى الآيات التى تلت هذه الآية ، حكى القرآن عن لقمان أقوالاً دالة على التقوى ، وحاثة على الإيمان بالله وحب الوالدين، وإقامة الصلاة، والأمر بالمعروف ، والنهى عن المنكر ، والتمسك بالصبر والتواضع . وفى هذا كله روح إسلامى ظاهر يدلنا على أن لقمان فى القرآن الكريم ، وإن كان سَمِّى لقمان الجاهلى فهو شخصية أخرى ليس بينها وبين لقمان الجاهلى شبه ما . وينبه الدكتور عبد المجيد عابدين إلى أننا لا نعرف شيئًا محققًا عن مدى الصلة بين حكمة لقمان التى وردت فى القرآن وما احتوته مجلة لقمان التى عرضها سويد بن

(١) جواد على ، تاريخ العرب قبل الإسلام ، بيروت ، دار العلم للملايين ، بغداد ، مكتبة النهضة ، جـ ١ ، ص ٣٢١ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٣١٨ .

(٣) الجاحظ ، البيان والتبيين ، جـ ١ ، ص ١٣٦ .

الصامت على الرسول صلى الله عليه وسلم فى مكة نحو عام ٦١٦م كما سبق أن ذكرنا ... كل ما يمكن أن يقال عن هذه المجلة أنها ربما احتوت عناصر كتابية ، ويسوقنا إلى هذا الافتراض أن سويداً كان ممن عرفوا الكتب وأنه كان من أهل المدينة . بينما يربط بعض الباحثين بين لقمان القرآنى وأحيقار - أو حيقار كما يسمَّى أحيانًا فى العربية - وزير سنحريب ملك أشور ، وكان مشهوراً بحكمته . وتتلخص قصته فى أنه كان غنيًا وحكيمًا ، وكان قد حُرم من إنجاب الولد فغشيه الهم والحزن ، ودعا الآلهة وصلى لها ، فلم ينفع ذلك شيئًا ، وتزوج ستين امرأة لعله ينجب ولداً يرث حكمة أبيه وثروته وسلطانه ، لكنه لم يرزق الولد . وكان له ابن أخت يسمى نادان أو ناداب ، فوضع فيه آماله ، وبالغ فى تربيته وتعليمه الحكمة حتى يكون خلفًا له فى خدمة سنحريب . وأسدى إليه أحيقار عدداً كبيراً من الوصايا والحكم (٦٦ حكمة فى النسخة العربية) . فلما أتم تعليمه سلم إليه ثروته وبيعته ، لكن نادان حين وجد أن أمره بيده ، وثروة خاله فى قبضته ، تمرد عليه ، وهزئ بشيخوخته وبدد ماله ، فأمره الملك بالتخلى عن ثروة خاله ، وعاود أحيقار عليه النصيحة (٣٦ حكمة فى النسخة العربية) وعاتبه على ما صنع ، فتأثر نادان هذه المرة تأثراً شديداً ، وسرت العلة فى بدنه ، فانتفخ جسمه ، وانشق بطنه ومات ، فصارت آخرته الهلاك ومضى إلى جهنم (١) .

ويرى رندل هاريس أن هناك تشابها بين لقمان وأحيقار من حيث أن كلاً منهما يحمل لقب الحكيم ويعظ ابنه مستخدمًا لفظ يا بنى . كما أن بعض المفسرين أمثال الثعلبى عن وهب بن منبه قالوا إن لقمان هو ابن أخت أيوب ، وهو يقابل وصف نادان بالقياس إلى أحيقار ، كما أن هناك بعض التشابه الواضح فى كل من القصتين على الرغم من اختلاف موضوعات العظة . ومن الواضح أن هذه الأدلة غير كافية لإثبات الصلة بين أحيقار ولقمان القرآنى ، فاستخدام لفظ "يا بنى" ليس مقصوراً على حكمة

---

(١) F . C. Conybleare,g Randel Harris and Agnes Lewis, the story of Ahikar, Camdridge, 2 nd . ed., 1913 , p.I - 31 .

لقمان وأحيقار بل هو أمر شائع فى الحكمة الكتابية ، أما تشابه إحدى العبارات فليس دليلاً على أن الصلة بين الشخصيتين صلة تاريخية [1] . والظاهر أن العرب القدماء قد ربطوا بين الشخصيتين وإن لم يذكروا اسم أحيقار صريحًا ، وإلا فكيف نفهم هذا التحول الفجائى الذى صنعته مصادر ابن قتيبة والسهيلى فى تسمية ابن لقمان ناران أو ثاران بدلاً من الاسم القديم "لقيم" ؟ ويعلل الدكتور عبد المجيد عابدين هذا التحول بأنهم وجدوا شيئًا من التشابه بين قصة أحيقار وابن أخته نادان - أو بين قصة أُخذت منها - وبين ما حكاه القرآن الكريم عن لقمان . فجعلوا ابنه ثاران أو ناران - ولعله نادان - ليكون لقمان هو أحيقار تبعًا لذلك . وقد عرف العرب القدماء أحيقار باسمه من مصادر كتابية ، فقد ذكره عدى بن زيد شاعر الحيرة المسيحى [2] .

ويستطرد الدكتور عبد المجيد عابدين قائلاً إن العلماء القدماء لم يقتصروا على ربط لقمان بأحيقار ، بل أوجدوا الصلة بينه وبين شخصية أخرى هى بلعام . فيروى القرطبى عن محمد بن إسحاق أنه هو لقمان بن باعوار بن ناحور بن تارح . وعن وهب بن منبه أنه كان ابن أخت أيوب عليه السلام [3] . ويقول ابن قتيبة إنه كان فى زمن داود النبى عليه السلام ، واسم ابنه ناران ، ولم يكن نبيًا فى قول أكثر الناس . وهذا تحويل آخر لنسب لقمان بجانب ما حدث من تحويل فى اسم ابنه . فجعلوا نسب لقمان بن باعدر لأن نسب بلعام المعروف فى التوارة هو بلعام بن بعور . وكأنهم أرادوا أن يوحوا إلى الناس بأن لقمان فى لفظه هو ترجمة لبلعام ، لأن بلع ولقم كليهما بمعنى واحد ، حتى إن بعض الأجانب القدامى نقله عن العرب إذ قال : إن بلعام الذى يسمى بالعربية لقمان قال كذا ... وهذا أيضًا ارتباط مصطنع ، فبلعام لم يكن كلقمان رجلاً موقرًا وربما تقيًا . كما أنه لا صلة بين أقوال بلعام وحكمة لقمان . وبرجوعنا إلى التوارة نجد أن بلعام كان عرّافًا فى زمن يشوع الذى حكم بنى إسرائيل

(١) د. عبد المجيد عابدين ، الأمثال ، ص ١٢٨ - ١٤٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٤٠ .

(٣) القرطبى ، الجامع لأحكام القرآن ، القاهرة ، دار الكتب المصرية ، ١٩٥٢ ، ١٤ ، ص ٥٩ .

بعد موسى[١] . وليس فى زمن داود كما يقول ابن قتيبه ، وقد جاءت قصته فى التوارة من الإصحاح الثانى والعشرين حتى الإصحاح الرابع والعشرين من سفر العدد . ذلك أن بالاق ابن صفور ملك موآب لما رأى جموع بنى إسرائيل قد اقتربوا من مملكته فزع خوفًا من أن يقضوا على الأخضر واليابس ، وطلب من بلعام أن يلعن له الشعب المغير ، فأمره الرب أن لا يسمع كلام بالاق ، لكنه ركب أتانه وسار فى طريقه إلى ملك موآب ، فوقف ملاك الرب أمام أتانه حيث لم تستطع مواصلة سيرها مما اضطرَّ بلعام إلى أن يضربها ثلاث مرات ، وحينئذ كشف له ملاك الرب عن نفسه وأمره أن يواصل سيره شريطة أن لا يتكلم إلا بما يوحى له فقط . وفعلا واصل طريقة ولم يتنبأ إلا بانتصار إسرائيل على موآب . وربما كانت هذه القصة هى التى جعلت المفسرين يربطون بين بلعام وبين قوله تعالى : ﴿ وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ الَّذِى آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانسَلَخَ مِنْهَا فَأَتْبَعَهُ الشَّيْطَانُ فَكَانَ مِنَ الْغَاوِينَ ﴾ (سورة الأعراف الآية ١٧٥) [٢] .

على أية حال فإن هذه الروابط التى اصطنعها المفسرون والإخباريون بين لقمان وشخصيات الكتب السابقة ، كان لها تأثير فى شرحهم لحكمة لقمان وتفسيرهم لشخصيته القرآنية ، فصاروا كلما وجدوا فى الكتب القديمة شيئًا عن أحيقار وغيره نسبوه إلى لقمان . وهكذالا نلبث أن نجد فيما نسبوه إلى لقمان آثارًا إسرائيلية ، فجعلوه يزهد فى الحكم لأن الحاكم ظالم ، ... ومن يختر الدنيا على الآخرة تفته الدنيا ولا يصيب الآخرة" ، ثم نودى على داود فقبل الخلافة فهوى فى الخطيئة غير مرة ، كل ذلك ويعفو الله عنه . وكان لقمان يؤازره بحكمته . فقال له داود : طوبى لك يا لقمان ! أعطيتَ الحكمة وصرف عنك البلاء ، وأُعطىَ داود الخلافة وابْتُلى بالبلاء والفتنة[٣].

(١) سفر يشوع ، إصحاح ١٣ ، الآية ٢٢ .

(٢) انظر : الجامع لأحكام القرآن للقرطبى، جـ ٧ ، ص ٣١٩ .

(٣) الثعلبى ، قصص الأنبياء وعرائس المجالس ، القاهرة ، ط ١ ، ١٣٧٦ هـ ، ص ٣٤١ .

وواضح أن واعتــزال الحيـــاة ، والإشارة إلى تعاصر داود ولقمان ، كل ذلك يدل على تغلغل نزعات غير عربية في شخصية لقمان .

فلقمان القرآنى مختلف تمامًا عن أحيقار وبلعام ، اختلافه عن لقمان الجاهلى وليست هناك ضرورة للتعسف فى إخضاع الروابط على هذا النحو .

أما **لقمان المولد** فهو صورة جديدة من لقمان لم تُعرف من قبل ، فلقمان هذه المرة ليس بطلاً أسطوريًا كما كان فى الجاهلية ، وليس وزيرًا ولا نبيًا ولا قاضيًا من قضاة بنى إسرائيل (١) ، لكنه الآن عبد حبشي كان لرجل ببنى إسرائيل كما يقول الثعلبى (٢) ، أو – كما يقول السهيلى – مغربى من أهل إيلة – وتقع على رأس خليج العقبة وكانت قديمًا من المدن الآرامية – أو من سودان مصر له مشافر، أى عظيم الشفتين، كما يقول سعيد بن المسيب . قال لقمان لرجل ينظر إليه : إن كنت ترانى غليظ الشفتين فإنه يخرج من بينهما كلام رقيق ، وإن كنت ترانى أسود فقلبى أبيض (٣) . بينما يزعم المسعودى أنه كان مغربيًا ، وأنه كان مولى للقين بن جسر ، وُلد على عشر سنين من مُلك داود ، وكان عبدًا صالحًا منَّ الله عليه بالحكمة ، ولم يزل باقيًا على الأرض مُظهِرًا للحكمة فى هذا العالم إلى أيام يونس بن متَّى حين أُسلَ إلى أرض نينوى فى بلاد الموصل . وقد أعتقه سيده وأعطاه ماله . أما حرفته فكان خيَّاطًا أو نجَّارًا أو راعيًا . وتُنسب كثير من هذه الروايات إلى سعيد بن المسيب المخزومى ، المتوفى عام ٩٣ هـ وهو من التابعين .

فى هذا الدور تُنسب إلى لقمان طائفة من الخرافات ، فيطَّلع الناس – لأول مرة فى الأدب العربى – على كتاب لأمثال لقمان يرجع تاريخ تدوينه إلى نهاية القرن السابع

(١) الجامع لأحكام القرآن ، جـ ١٤ ، ص ٥٩ ، نقلا عن الواقدى .

(٢) قصص الأنبياء للثعلبى ، ص ٣٤٠ .

(٣) الجامع لأحكام القرآن ، جـ ١٤ ، ص ٥٩ – ٦٠ .

الهجرى (٦٩٩ هـ - ١٢٩٩م) ظهرت منه نسخة خطّية فى باريس وطُبعت عدة مرات أقدمها طبعة ليدن عام ١٦١٥ ، ولقيت عناية من الباحثين الغربيين [١] .

والكتاب فى صيغته ومادته غريب عن المثل العربى القديم ، ولم يشر إلى شىء مما يتصل بمضمونه أحد من العرب السابقين . وقد لاحظ برنارد هلر أن الحيوان الذى كان يستوطن بلاد العرب ويكثر فيها كالنعامة والضبع والثعلب والجمل لا وجود له فى هذه الخرافات ، كما نبه إلى ركاكة الأسلوب وكثرة الأخطاء النحوية والصرفية . مثال ذلك قصة "أسد وثعلب" :

أسد مرة ، اشتد عليه حر الشمس ، فدخل إلى بعض المغائر يتظلل بها ، فلما ربض أتى إليه جرذ يمشى على ظهره ، فوثب قائمًا ، فنظر يمينًا ويسارًا وهو خائف مرعوب ، فنظره الثعلب فتضحك عليه ، فقال له الأسد ، ليس من الجرذ خوفى وإنما كبر علىّ احتقارى .

هذا معناه أن الهوان على العاقل أشد من الموت .

وركاكة الأسلوب واضحة كأول كلمتين فيها ، وكلمة تضحك .

وهناك من يرى أن هذه الخرافات المنسوبة إلى لقمان هى مجموعة من خرافات إيسوب نُقلت إلى العربية . ولكن القرائن تدل على أن هذه الأمثال الخرافية وإن نُسبت إلى إيسوب ، لم ترد إلينا عن طريق اليونان ، لكن عن طريق الآراميين . فلقمان المولد صورة محرفة من إيسوب ، فلقمان هنا عبد حبشى ، كذلك كان إيسوب عبداً لرجلين من أهل ساموس أعتقه أحدهما مكافأة له على ذكائه ... وأمثال لقمان المطبوعة إحدى وأربعون خرافة معظمها حيوانى له نظائر فى خرافات إيسوب المنقولة إلى السريانية .

(١) انظر تفصيل ذلك فى كتاب الأمثال للدكتور عبد المجيد عابدين ، ص ١٨٧ .

ومع ذلك فقد وُجدت قصص على لسان لقمان قبل تاريخ هذه المخطوطة إما مأخوذة من قصص إيسوب أو هما معًا من مصدر آخر واحد ، مثال ذلك ما جاء في تفسير القرطبى المتوفى عام ٦٧١ هـ أى أن وفاته كانت قبل تاريخ تدوين المخطوطة بنحو ثلاثين عامًا ، وهو يسند القصة إلى خالد الربعى الذى يقول إن لقمان "كان نجاراً ، فقال له سيده : اذبح لى شاة وائتنى بأطيبها مضغتين . فأتاه باللسان والقلب، فقال له : ما كان فيها شيء أطيب من هذين ؟ فسكت . ثم أمره بذبح شاة أخرى ثم قال له : ألق أخبثها مضغتين ، فألقى باللسان والقلب . فقال له : أمرتك أن تأتينى بأطيب مضغتين فأتيتنى باللسان والقلب ، وأمرتك أن تلقى أخبثها فألقيت اللسان والقلب ! فقال له : إنه ليس شيء أطيب منهما إذا طابا ولا أخبث منهما إذا خبثا . ثم يورد القرطبى حديثًا جاء فيه "ألا وإن فى الجسد مضغة إذا صلحت صلح الجسد كله وإذا فسدت فسد الجسد كله ألا وهى القلب" (١) .

وهذه القصة شبيهة بقصة إيسوب حين اعتزم سيده إقامة حفل كبير لأصدقائه ، وطلب من عبده أن يشترى أجود ما فى السوق ، فلم يبتع إلا صنفًا واحدًا هو الألسنة : لسان الضأن ، ولسان الثور ، ولسان الخنزير ، ولسان العصفور . فلما غضب منه سيده أجابه : وماذا هناك أفضل من اللسان ؟ فطلب منه أن يبتاع أسوأ ما في السوق فقدم لضيوف سيده أصناف الأمس نفسها ، وشرح إيسوب ذلك بأن اللسان يمكن أن يكون أيضًا أسوأ ما فى الإنسان .

(١) الجامع لأحكام القرآن ، جـ ١٤ ، ص ٦١ .

الفصل الخامس

قصص الحيـــوان

قصص الحيوان

كلمة خرافة Fable يمكن أن يكون لها معنيان : معنى واسع هو القصة الخيالية ، ومعنى أكثر تحديداً يدل على القصة القصيرة – شعراً كانت أو نثراً – ذات الطابع الدرامى شخصياتها حيوانية، لكن طبيعة الإنسان تشف من خلف هذه الشخصيات . فالخرافة بهذا المعنى يميزها إذن طابعان خاصان :

١ – عالم الحيوان الذى أُخذت منه شخصياتها ويجب أن يحتفظ بطبيعته ، ولا يسمح لكائن رمزى أو خيالى أن يتدخل .

٢ – ومن جهة أخرى فإن هذه الكائنات الحيوانية – أبطال القصة الخرافية – تتصف بالعقل والمنطق الإنسانى ، فهى من الحيوان لكنها أنصاف أناس .

فالمعنى الأدبى الاصطلاحى الذى يكاد يجمع عليه مؤرخو الأدب والنقاد ودوائر المعارف هو أن الخرافة : قصة يتكلم الحيوان فيها ويمثل مع احتفاظه بحيوانيته ، ولها مغزى .

جاء فى القاموس المحيط أن الخرافة : حديث مستلمح كذب . وربما كان مأخوذاً من اسم رجل من عذرة استهوته الجن ، كان يحدِّث بما رأى فكذبوه .

وقد استخدم ابن النديم فى كتابة الفهرست كلمة خرافة لتدل على قصة الحيوان إذ يقول إن محمداً بن إسحاق قال : الفرس الأول هم "أول من صنف الخرافات وجعل لها كتباً وأودعها الخزائن وجعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان .

وبعد أن يتكلم عن ابن عبدوس الجهشيارى وما حاوله من تأليف كتاب فى أسمار العرب والعجم والروم قال: "وكان قبل ذلك ممن يعمل الأسمار والخرافات على ألسنة

الناس والطير والبهائم جماعة منهم عبد الله بن المقفع وسهل بن هرون ، وعلى بن داود كاتب زبيده ، وغيرهم" .

ويرى بعض الباحثين أن هذا النوع من القصص ينشأ فى عهود الظلم والاستبداد عندما يكون التصريح بالحقيقة جالبًا لغضب الملوك والرؤساء ، ويستدلون على ذلك بأن من أشهر كتّاب الخرافات قوم من الأرقّاء أو العبيد والموالى ، وهؤلاء بصفتهم هذه لم يستطيعوا أن ينصحوا سادتهم خوفًا من بطشهم ، فآثروا الرمز لما فيه من بُعد عن صفات الحقيقة ، وإثارة غضب الرؤساء، "فإيسوب" اليونانى كان عبداً ، كذلك كان "فيدر" الرومانى ، وكان "لقمان" الحكيم عبداً حبشيًا ، و"ابن المقفع" مولى فارسيًا ، وهؤلاء أشهر من نُسبت الخرافات إليهم .

وقد جاء فى الوسيط عن الأمثال الفرضية أنها تكثر "فى الأيام التى يكثر فيها الجور والاستبداد والتضييق على الهداة والمرشدين ، فيضطرون إليها للوصول إلى أغراضهم ، مع الأمن على حياتهم ، على ما فيها من ترويح الخاطر ، ولطف المدخل ، وجمال الفكاهة المنطوية فى تضاعيفها النصيحةُ ، وذلك أَعْمَلُ فى النفس وأدعى إلى الاتعاظ" .

ويقول أحمد أمين فى ضحى الإسلام: "وتبينت الحاجة الشديدة إلى هذا النوع فى عصور الاستبداد ، يوم كان الملوك والحكام يضيقون على الناس أنفاسهم ، فلا يستطيع ناقد أن ينقد أعمالهم ولا واعظ يومئ بالموعظة الحسنة إليهم فنشأ هذا الضرب من القول والقصص ، يقصدون فيه إلى نصح الحكام بالعدل ، وكأنهم يقولون : إذا كانت الحيوانات تمقت الظلم وتحقق العدل فأولى بذلك الإنسان . وإذا كان الولاة والزعماء تأخذهم العزة بالإثم ويستعظمون أن يصرّح لهم بنصح أو نقد ، فلا أقل من وضع النصيحة على لسان البهائم . وإذا كان فى التصريح تعريض الحياة للخطر ، ففى التلميح نجاة من الضرر" .

ولكن بعض قصص الحيوان لا صلة لها بالملوك ولا سياسة الحكم ولا بنقد ذوى السلطان ، ويظهر من تاريخ هذه القصص ومن مؤلفيها ومن أنواعها عامة أنها توضع

إما للتسلية ، وإما لتكون شكلاً من أشكال الأدب يراد به التنويع فى تقديم الدروس الأخلاقية ، مع البعد عن جفاف الموعظة الصريحة . وهذا يحدث عادة فى قصص الحيوان المكتوبة للأطفال .

وقد تعرضت مقدمة كليلة ودمنة لشد وجذب بين أنصار الرأيين ، فالأستاذ عبد الرازق حميدة يرى فى كتابه "قصص الحيوان فى الأدب العربى" أن ما جاء فى المقدمة حجة على من يقولون إن الرمز يراد به نصح المستبدين خوفًا من بطشهم ، فالملك دبشليم هو الذى طلب بنفسه من بيدبا قائلاً : وقد أحببت أن تضع لى كتابًا بليغًا تستفرغ فيه عقلك ، يكون ظاهره سياسة العامة وتأديبها وباطنه أخلاق الملوك وسياستها للرعية على طاعة الملك وخدمته . ثم قال له عن الكتاب: "وليكن مشتملاً على الجد والهزل ، واللهو والحكمة والفلسفة" (١) .

وعلى الطرف الآخر نجد فاروق خورشيد يرى فى هذه المقدمة ما يؤيد الرأى القائل بأن ابن المقفع إنما وضع هذا الكتّاب – وهو يرى أن ما فيه من ترجمة يساوى ما فى مسرحيات شكسبير من استلهام الكتاب عظماء العالم المؤرخ الرومانى "بلوتارخوس" – ووضع تفصيل أغراضه فى المقدمة لإبعاد إدراك من يعنيه أن لا يدركوا حقيقة ما أخفى ، وفهم حقيقة ما أبطن (٢) . فهو يقول فى نهاية أغراض الكتاب: "والغرض الرابع وهو الأقصى وذلك مخصوص بالفيلسوف خاصة" دون تصريح . وقد فطن الأستاذ أحمد أمين لهذا الغرض الذى ذكر أنه النصح للخلفاء حتى لا يحيدوا عن طريق الصواب ، وتفتيح أعين الرعية حتى يعرفوا الظلم من العدل ... ولم يوضحه ابن المقفع لأن فى إيضاحه خطرًا عليه من المنصور . ويذهب فاروق

---

(١) مكتبة الأنجلو ، ١٩٥٢ ، ص ٤١ .

(٢) جريدة الجمهورية ، القاهرة ، ١٩٧٤/١٢/٢٦ ، ص ١٢ .

خورشيد فى مقاله المذكور إلى أن وضع هذا الكتاب كان الدافع الحقيقى وراء مصرع ابن المقفع .

وفى رأينا أن قصص الحيوان نشأت حين كان الإنسان فى طفولته الفكرية يُسقِط إنسانيته على الوجود فيعتقد أن الحيوان – وهو يسمعه يصدر أصواتًا – لا بد وأن تكون له لغة يتفاهم بها بين أفراده كما يتفاهم الإنسان مع أخيه الإنسان ، فلما تطور العقل الإنسانى أدرك أن ما يمتلكه من قدرات ليس من الضرورى أن يمتلكها الحيوان ، ولكن الخيال الإنسانى احتفظ بما سبق أن حصل عليه من أشكال التفكير واستغله لتحقيق أغراض أخرى منها المتعة الفنية ومنها الرمز فى حالة عدم القدرة على الإفصاح، إلخ .

***

ولقد عرف العرب الحيوان فى الجاهلية فروى الأعراب قصصًا عن تشكّل الجن بأشكال الحيوان واتخاذ الجن من الحيوان مطايا ولقائها للناس وخدمتها لهم جزاء معروفهم أو إصابتهم بالشر إذا أساء الناس .

ومن عقائدهم أن القتيل إذا قُتل خرجت من رأسه هامة تقول : "اسقونى فإنى صَدِيَة" ، وتظل كذلك حتى يؤخذ بثأره . قال بعضهم إن الهامة هى النفس ، وإنها طائر ينبسط فى الجسم فإذا مات الإنسان أو قُتل لم يزل يطيف به مستوحشًا يصدح على قبره . ويزعمون أن هذا الطائر يكون صغيراً حتى يكبر فيصبح كضرب من البوم ، وهو أبداً مستوحش ويوجد فى الديار المعطلة ومصارع القتلى والقبور، وأنها تظل عند ابن الميت أو مَن خلفه ليعلم ما يكون بعده فتخبره . وقيل الهامة أنثى الصيدى وهو ذكر البوم . ومفهوم من أسطورة الهامة أنها نشأت لتفسير أو تبرير تمسكهم بالثأر ، وأخذهم به حتى ترضى هذه الهامات عن أهل الميت وحتى يستريح وهو فى قبره .

ومن آثار اتصال العرب بالحيوان أن ربطوا بين أحداث المستقبل والغائب ، وظهور الحيوان أو تعرضه لهم بشكل خاص، ومن ذلك الرجز ، وهو الاستدلال بأصوات الحيوانات وحركاتها وسائر أحوالها على الحوادث واستعلام الغيب .

وقد جاء الإسلام فأبطل هذه الخرافات . أما ما جاء فى القرآن من آيات عن الحيوان فقد كان بعضه لبيان منافعه أو العبرة منه أو لضرب المثل ، وكان بعضه أحكامًا تتعلق بالحيوان كتحريم أكله، وبعضه لإبطال عقائد وعادات قديمة تتعلق بالحيوان لا يقرها الإسلام، كما جاء بعضه بيانًا لمعجزات بعض الرسل . فمن قصص الحيوان التى وردت فى القرآن الكريم قصة بقرة بنى إسرائيل وناقة صالح وقصة الفيل والطير الأبابيل والنحلة والهدهد وغراب ابْنَىْ آدم . ولقد نزل القرآن بلسان عربى مبين ليبين للناس أصول دينهم ويبصرهم بما فيه سعادتهم فى الدنيا والآخرة ، وكانت القصة بعض ما اشتمل عليه، وكانت قصص الحيوان بعضًا من هذا البعض .

وبعد الإسلام وردت فى كتب الأدب العربى طائفة من قصص الحيوان متفرقة فى مواضع مختلفة بعضها مع الأمثال لتفسيرها ، وبعضها مستقل وله مغزى أو لا مغزى له . بعضها عربى وبعضها منقول، لكنها قليلة لا يجمعها كتاب واحد مثل المجموعة فى "كليلة ودمنة" أو "الصادح والباغم" الذى نظمه ابن الهبارية . من هذه القصص قصة "الذئب والشاة" و "الثعلب والعنقود" . ومثلما يحكى عند ذِكْر المثل "كمجير أم عامر" ، فقد جاء فى أمثال الميدانى أن قومًا خرجوا إلى الصيد فى يوم حارٍّ . فإنهم لكذلك إذ عرضت لهم أم عامر ، وهى الضبع ، فطردوها . وأتعبتهم حتى ألجأوها إلى خباء أعرابى فاقتحمته . فخرج إليهم الأعرابى وقال : ما شأنكم ؟ قالوا : صيدنا وطريدتنا . فقال : كلاًّ ، والذى نفسى بيده لا تصلون إليها ما ثبت قائم سيفى بيدى . قال : فرجعوا وتركوه . وقام إلى لقحة فحلبها ، وماء فقرب منها ، فأقبلت تلغ مرة فى هذا ، ومرة هذا ، حتى عاشت واستراحت ، فبينما الأعرابى نائم فى جوف بيته إذ وثبت عليه فبقرت بطنه ، وشربت دمه ، وتركته . فجاء ابن عم له يطلبه ، فإذا هو بقير فى بيته ،

فالتفت إلى موضع الضبع فلم يرها ، فقال : صاحبتي والله . فأخذ قوسه وكنانته واتبعها . فلم يزل حتى أدركها فقتلها ، وأنشأ يقول :

ومن يصنع المعروف في غير أهله   يلاقِ الذى لاقى مجيرُ امِّ عامر

وفى أمثال لقمان المولد قصص حيوانية ذات مغزى ، على نحو ما رأينا فى الفصل السابق .

ويعتبر ابن المقفع أشهر كتاب القصص الحيوانية فى الشرق، وقد ولد فى بداية القرن الثانى الهجرى بالبصرة من أسرة فارسية ، وتدلنا كتبه على أنه كان حريصًا على الجهر بآرائه في إصلاح أحوال الناس جميعًا ، نجد ذلك فى كتبه "الأدب الصغير" و "الأدب الكبير" و "رسالة الصحابة" وكتابه "كليلة ودمنة" الذى قيل إنه كان سببًا فى قتله وهو فى السادسة والثلاثين من عمره لما أوضحه فيه من حقوق الرعية على الحاكمين ، فرأى المنصور فى هذا تنبيها للناس إلى المطالبة بحقوقهم فغاظه ذلك ، كما غاظه أن يضع ابن المقفع نفسه موضع المرشد للخلفاء إلى ما يجب أن يفعلوه . فلما اتُّهم بالزندقة وقتله عامل البصرة ، لم يعبأ الخليفة بالقصاص من قاتله ، ولا بالتحقيق فى أمر قتله .

ويشترك كتابا "كليلة ودمنة" و "ألف ليلة وليلة" من حيث الشكل الفنى فى القصص المتداخلة ، أى القصة التى تُروى من داخل قصة، يجتمع من ذلك عدد من القصص قد لا يرتبط بالعنوان منها إلا القليل ، كما فى باب "الحمامة المطوقة" وهذا واضح فى الأبواب الأولى من الكتاب ، ثم تأخذ الأبواب فى الإيجاز بسبب قلة التداخل .

كذلك يشترك كتاب "كليلة ودمنة" مع "ألف ليلة وليلة" فى أن كلاً منهما يبدأ بما يُعرف بالقصة الإطار ، أى القصة التى تبرر جمع ما يتلوها من قصص معًا ، فكما أن كتاب "ألف ليلة وليلة" يبدأ بقصة الملك شهريار الذى اكتشف خيانة زوجته له فقتلها ثم جعل يتزوج كل ليلة بامرأة وفى الصباح يقتلها حتى زُفَّت إليه شهرزاد فجعلت تقص عليه قصصها التى استغرقت ألف ليلة وليلة مما جعله يؤجل قتلها وبذلك نجت وأنقذت

معها بنات جنسها ، نجد فى أول كتاب "كليلة ودمنة" قصة بيدبا الفيلسوف مع دبشليم الملك الذى ما إن استقر له المُلك حتى طغى وتجبر وعبث بالرعية واستصغر أمرهم ، فلما رأى بيدبا ذلك قصد المَلِك وصارحه بطغيانه وبغيه ونصحه بأن يسوس الملك بالمداراة والرفق مما أوغر عليه صدر الملك فسجنه ، غير أنه عاد وجعله وزير مملكته ، فلما استقر الملك لدبشليم نظر فى الكتب التى وضعتها فلاسفة الهند لآبائه وأجداده ، فتمنى أن يكون له أيضاً كتاب يُنسب إليه وتُذكر فيه أيامه ، فعهد إلى بيدبا بذلك فكان هذا الكتاب الذى جعله على ألسنة البهائم والسباع والطير ليكون ظاهره لهوا للخواص والعوام ، وباطنة رياضه لعقول الخاصة .

وهنا لا بد من الإشارة إلى ما ثار من خلاف حول ما إذا كانت هذه المقدمة حقيقة تاريخية أم أنها مقدمة فنية شأنها فى ذلك شأن قصة شهريار الملك مع شهرزاد . فقد حاول البعض أن يعثر على أصل هندى أو فارسي لبعض قصص "كليلة ودمنة" معترفاً أن بعضها الآخر من تأليف ابن المقفع وعلى رأس هؤلاء محمد غفرانى الخراسانى الذى قدم أصلاً هندياً لـ "كليلة ودمنة" هو كتاب يسمى "بنجاتنترا" أو "خمسة ألغاز" . بينما يجزم البعض الآخر أن الكتاب كله من تأليف ابن المقفع بعد أن ضمنه بعض ما سمعه من قصص حيوان هندية الأصل لا بد أنها كانت شائعة فى عصره . ومن أكبر أنصار هذا الرأى فاروق خورشيد فى مقاله المشار إليه سابقاً ، والدكتور محمود ذهنى في دراسته عن "كليلة ودمنة" والمتضمنة فى كتابه "القصة فى الأدب العربى القديم"[١] . وقد انتهى منه إلى أن ابن المقفع أراد أن يقول فى هذا الكتاب ما يريد قوله دون أن يفصح عنه ليغرى الخليفة بالصلاح والعودة إلى جادة الحق . وهو يستدل على ذلك بأدلة ذكية من تحليله لمقدمة الكتاب وتنبهه إلى ما يبدو فيها من أخطاء هى فى حقيقتها أخطاء مقصودة لتنبه القارئ إلى أن باطنها غير ظاهرها . مثال ذلك أنه ينص على أن بيدبا الفيلسوف الهندى رأس البراهمة وأن برزويه فارسي، ومع ذلك فكل منهما ينطق بلفظ الجلالة الذى لا ينطق به إلا من يدينون بديانة توحيدية . وهكذا يمضى فى حججه

(١) مكتبة الأنجلو ، ١٩٧٣ .

حتى يذهب إلى أقصى الطرف الآخر حين يعلن فى نهاية دراسته قائلاً: "وهكذا نستطيع أن نطمئن اطمئنانًا كاملاً إلى أن دراسة كتاب كليلة ودمنة شكلاً وموضوعًا تثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن الكتاب من تأليف ابن المقفع ، وليس ترجمة أو نقلاً أو حتى اقتباسًا عن كتب أجنبية سابقة عليه" (١) .

وقد قام الدكتور عبد الحميد يونس بترجمة الأسفار الخمسة (بنجاتنترا) إلى اللغة العربية ، فاتضح أن مقدمة كليلة ودمنة من تأليف ابن المقفع ، إذ أن مقدمة الأسفار الخمسة مختلفة تمامًا، ففي مقدمة الأصل الهندى نجد أن أحد الملوك كان قد رزق ثلاثة أبناء ، يجهلون مبادئ علم السياسة ، وكانوا فى الوقت نفسه أغبياء يحتاجون إلى جهد خاص فى التربية والتعليم، فاستدعى الملك برهميًا ، عُرف بالحكمة والعلم إلى جانب القدرة على التربية والتعليم ، فتوسل بحكاية الحيوان لكى يقوم بهذه الوظيفة على أكمل وجه . أما كليلة ودمنة فأحاديث موجهة إلى أحد الملوك ، لكى يعتصم بالوسط الذهبى فى السلوك ، وأن لا يندفع إلى التهور والشطط، ببساطة الحكايات والأمثال المستخلصة منها . وهذا يشبه – بل يطابق – الحكاية المحورية فى ألف ليلة وليلة ، والتى كان الهدف منها أن يعتصم أحد الملوك بالوسط الذهبى أيضًا فيلتزم الاعتدال ويبرأ من التهور والشطط والظلم . فصنيع بيدبا مع دبشليم قريب من صنيع شهرزاد مع شهريار .

كذلك نجد فى البنجاتنترا حكايات لم ترد فى كليلة ودمنة مثل حكايات "الناسك والمحتال" ، و"الرجل العجوز والزوجة الشابة واللص" و "الحلاق الذى قتل النساك" ، بالإضافة إلى قصص أخرى يعلل الدكتور عبد الحميد يونس عدم ورودها فى كليلة ودمنة بأنها لم تلتزم الاحتشام ، وخرجت عما يسميه الأخلاق المرعيَّة ، على نحو ما شاع من أدب المجون في بعض العصور . ومن الأمثلة على هذه الظاهرة حكاية "النساج الديوث والقوادة" وحكاية "النجار القواد" ، ومع خروج أمثال هذه الحكايات عن الأخلاق المرعية فإنها تلح على إعمال الحيلة والخديعة للتخلص من المآزق وتبرئة الذات

(١) المرجع السابق ، ص ٢٠١ .

من مواقف مزرية يظهر فيها الخاطئ متلبساً بخطيئته . وفى هذا بعض الشبه بحكايات ألف ليلة وليلة ونوادر شعبية واردة فى بعض الحواضر [١] .

وعلى العكس من ذلك نجد فى كليلة ودمنة إضافات كثيرة لم ترد فى المجموعة الهندية بالإضافة إلى مقدمة الكتاب التى ترفض انتصار الشر ، من تلك الإضافات حكايات "الناسك والضيف" ... و"البطة ومالك الحزين" و "الحمامة والثعلب ومالك الحزين" و "برزويه الطبيب" .

ومن مظاهر الحرية فى البيئة الهندية أوجه من نقد للملوك تحرّج عنه ابن المقفع [٢] . كما كان لاختلاف البيئتين آثار أقل شأناً من حذف بعض القصص وإضافة أخرى ، مثل تغيير اسم حيوان لا يعرفه العرب بآخر يألفه العرب، "فالبرهمى والنمسى" تصبح "الناسك وابن عرس"، والقرد والتمساح" تصبح "القرد والغيلم" (ذكر السلحفاة). كذلك فإن اسم إله مأخوذ من بيئة تؤمن بتعدد الآلهة يصبح اسماً رمزياً فى بيئة تؤمن بالتوحيد .

وينهى الدكتور عبد الحميد يونس مقارنته بين الكتابين بقوله: إن تأثير شخصية المترجم يتجاوز وضع اسم مكان مقابل اسم مكان آخر ، ويتجاوز استبدال حيوان بغيره ، ويتجاوز إيراد التفاصيل فى سياق بعض الحكايات ، إلى الاختلاف الجوهرى فى العناصر الثقافية والحضارية التى تحكمها بيئة جغرافية ، ومرحلة تاريخية ، وعلاقات اجتماعية ، لا بد أن يضاف إليها جميعًا شخصية الناقل ، وما تتسم به من خصوصية فى التفكير والتعبير ونوازع السلوك جيمعًا ، مع الاعتراف بوجود حلقة فارسية وسطى استحدثت هى أيضاً الكثير من وجوه التغيير والخلاف [٣] .

(١) الأسفار الخمسة (بنجاتنترا)، ترجمة عبد الحميد يونس ، سلسلة التراث العربى ، وزارة الإعلام بالكويت ، المقدمة والتذييل .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٧٥ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٨٠ .

ويرى د. عبد الحميد يونس أن ابن المقفع لم يكن مجرد مترجم ، بل أجاز لنفسه دوراً أكبر من ذلك ، بحيث يمكن القول إن انشغاله بترجمة الأصل الهندى عن الترجمة الفارسية قد أخصب فكره ، مدفوعاً إلى ذلك بما كان يعانيه من استبداد السلطة فى عصره ممثلة فى أبى جعفر المنصور ، بحيث دفعه ذلك إلى إضافة جانب إلى النص الأصلى . فجاء كتاب كليلة ودمنة لا هو بالترجمة الخالصة ولا هو بالتأليف الخالص ، بل هو أشبه بذلك التراث الشعبى الذى يحذف منه الراوى ويضيف إليه ما يتفق وذوقه وذوق جمهوره المعاصر له . كل الفرق أن رواة التراث الشعبى مجهولون لدينا لأنه تراث شفاهى ، أما صاحب كليلة ودمنة فقد احتفظ لنا به التاريخ لأن عملية النقل والإضافة التى قام بها كانت باللغة الفصحى التى حفظ لنا التدوين والنساخ كُتَّابها .

وقد ألف أبو العلاء المعرى (٣٦٣ - ٤٤٩ هـ) كتاب "القائف" ، وهو بدوره مجموعة قصص موضوعة على لسان الحيوان ، ولكن هذا الكتاب لم يصل إلينا ، لكنه وصل إلى الأندلس ، من عصر أبى العلاء ، ونقل الأديب الشاعر الوزير "محمد بن عبد الغفور الكلاعى" نماذج منه فى كتابه "إحكام صنعة الكلام" . قال الكلاعى فى "فصل المقامات والحكايات" :

ومن الحكايات المختلقة والأخبار المزورة المنمقة كتاب كليلة ودمنة وكتاب القائف لأبى العلاء المعرى ... وقد تكلموا فيه على ألسنة الحيوان وغير الحيوان . فمن كلام أبى العلاء على لسان الحيوان :

حضرت النملة الوفاة ، فاجتمع حواليها النمل ، فقالت نادبتها : يرحمك الله ، أمن شعيرة مجرورة وبرة ممطورة وآثار سفرة منشورة ؟ قالت لهن : لا تجزعن ،

فقد دخرت عند الله دخيرة من دخر مثلها جدير بالرحــمة ، وذلك أنـــى لم أســـفك دمًا قط .

***

زعموا أن وصعًا – طائرًا أصغر من العصفور – كان يجاور حية رقشاء ، فكان ذلك الوصع إذا فرخ سرت الحية لأكل فراخة فى الظلام ، فى عام بعد عام ، والله يجازى على الحيف والإنعام . فقضى – سبحانه – بتلك الحية أن كُفَّت فى آخـر عمرها ، فلزمت الوجار لا تذعر النائى ولا الجار . فقال أحباؤه : ألا تأتى الظالمةَ مظهرًا للشمات ؟ قال : لو كنت ، وهى المبصرة ، أقدر على ضير ، لكنت إليها وشيك السير ، فأما إذا كفتنيها الأقضية ، فإن عينى عنها مغضية .

***

عَمِىَ أسد من عوام الأسد ، فأضر ذلك به فقيل له : لو جئـت ملك الأســد فسألته أن يصلك ، لكان ذلك رأيًا لك . فذهب وسرد قصته عليه ، فقــال لخــازنه يجرى له فى كل يوم عضوًا موريًا . فقال الأسد الذى التمس الجراية : أصـلح الله الملك ، وإنى أصطاد الوعل أو البقرة الأهلية فلا أكاد أدرك بها الشبع ، فأين منى هذا العضو ؟

فقال الملك : من اتكل على كسب غيره ، وجب أن يقتنع بقليل خيره .

قال الأسد : صدق الملك ، ولا حاجة بى إلى هذا العضو .

قال الملك : فماذا تصنع ؟

قال : اجتزئ بنبت السحاب ، ولا أفتقر إلى الملك والأصحاب .

قال الكلاعى : ولأبى العلاء المعرى فى "كتاب القائف" إحسان مشـــهور وإبداع كثير موفور ، وهو أكثر من كتاب كليلة ودمنة ورقًا ، وأفسح طلقًا ، وأطيب شـميما وعبقًا (١) .

***

وفلسفة أبى العلاء وشخصيته واضحة فى هذه النماذج الثلاثة ، فالقصة الأولى تعبر عن فلسفته النباتية وتوضح إلى أى مدى كان يعاف سفك الدماء ، أما القصة الثانية والثالثة فتشيدان بكرم الأخلاق والاعتزاز بالنفس . ولعل أبا العلاء ألف كتابه هذا وهو فى سن متقدمة ، فنحن نلاحظ أن إحدى الشخصيات فى كل قصة من القصص تعانى من الشيخوخة ، فالنملة على وشك الموت ، والحية قد كُفَّت بسبب تقدمها فى العمر ، أما الأسد فقد أصابه العمى .

تقول الدكتورة عائشة عبد الرحمن : فأبو العلاء ، نحا بحكاياته منحى كليلة ودمنة، لا على وجه التقليد والاتباع والتأثر ، بل فى إعطاء الدرس والعبرة . وتأتى حكاياته ، كما فى كليلة ودمنة ، مستقلة إحداها عن الأخريات ، والراوى هو الإنسان ، فيما يتخيل لعالم الحيوان ، على عكس ما فى "الصاهل والشاحج" من تشخيص لعالم الإنسان بمنطق الحيوان (٢) .

أما "رسالة الصاهل والشاحج" التى أشارت إليها الدكتورة عائشة عبد الرحمن فى هذا النص فهى رسالة موضوعة على لسان فرس وبغل ، وكان قد كتبها - كما كتب كتاب القائف - لعزيز الدولة أبى شجاع فاتك الرومى ، والى حلب للمصريين . وهذه الرسالة ليست مثل كليلة ودمنة ولا مثل كتاب القائف مجموعة قصص ، بل "قصة

---

(١) أبو العلاء المعرى ، رسالة الصاهل والشاحج ، تحقيق د. عائشة عبد الرحمن ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٥ ، ص ٤٨ - ٤٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٥٠ .

واحدة مترابطة الفصول والمشاهد ، وهى لا تؤدّى بطريق الحكاية والسمر لسوق العبرة وضرب المثل ، بل صيغ الحوار فيها على طريقة التشخيص والإخراج التمثيلى الزاخر بالحركة والحيوية ، وكأننا نشهد تمثيلية يؤديها شخوص من البهائم ، مكانها حيث يقف "الشاحج" معصوب العينين فى موضعه بمعرّة النعمان ليبدأ الحوار بينه وبين الصاهل الذى يترجل عنه فارسه ليَرِدَ الماء ويأخذ بعض الراحة قبل متابعة السفر ، ويتدخل فى الحوار أكثر من طير وحيوان ، وموضوعهم "حلب حرسها الله ، وحال أهلها وسكانها فى جفلة الخوف من غزو الروم"، ولا يتدخل أبو العلاء إلا لتحية "عزيز الدولة" فى البداية والختام . فالشخصيات الحيوانية فيها هى التى تتحدث عن عالم الإنسان على نحو ما فعل إخوان الصفا (منتصف القرن الرابع الهجرى) فى رسالتهم ، "تداعى الحيوانات على الإنسان" .

وقصص الحيوان عند أبى العلاء كثيرة فى كتبه الأخرى مثل "الفصول والغايات" (١) و "رسالة الهناء" (٢) .

وقد تُرجم كتاب "كليلة ودمنة" إلى كثير من اللغات ، كما نظمه كثير من العرب مثل سهل ابن نويخت وأبان بن عبد الحميد اللاحقى وابن الهبارية وأسعد بن مماتى المصرى . بل إن ابن الهبارية ألف كتاباً يقلد فيه "كليلة ودمنة" وهو كتاب "الصادح والباغم" .

بل هناك أكثر من كتاب فى أدبنا العربى أُلِّف فى نفس موضوع ما أُلِّف فيه كتاب "كليلة ودمنة" مثل "النمر والثعلب" لسهل بن هارون ، و "سلوان المطاع فى عدوان الأتباع" لابن ظفر الذى تدور بعض قصصه عن الحيوان . ويلاحظ الأستاذ عبد الرازق حميدة فى كتابه "قصص الحيوان فى الأدب العربى" أن هذه الكتب جميعها مهداة إلى حكام كانوا يحكمون فى عهود هؤلاء المؤلفين ، إلا ترجمة عبد الله بن المقفع "لكليلة

(١) كامل كيلانى ، مصرع الفنان ونصوص أخرى ، القاهرة ، مكتبة مصر مطبعتها ، ١٩٤٤ .

(٢) أبو العلاء المعرى ، رسالة الهناء ، شرح وتحقيق كامل كيلانى ، القاهرة ، دار الكتب الأهلية ، ١٩٩٤ .

ودمنة" . بل إن من هؤلاء السادة من دعا إلى التأليف والترجمة فى هذا الشكل الأدبى . وينتهى إلى القول بأن فى هذا رداً على من يقول إن قصص الحيوان تؤلَّف فى عهود الظلم والاستبداد فقط .

وفى القرن الرابع الهجرى ألفت جماعة إخوان الصفا رسالة عنوانها "تداعى الحيوانات على الإنسان" وخلاصتها أن بنى آدم لما سكنوا الأرض وأمنوا فيها سخَّروا الحيوان لخدمتهم وحبسوه فى ديارهم ، ففر إلى البرارى كثير من الحيوانات فطاردوها فيها واحتالوا لصيدها وهم يعتقدون أنها عبيد لهم هربت من خدمتهم . وبُعث محمد صلى الله عليه وسلم فأسلم طائفة من الجن ، وطرحت العاصفة يومًا ما مركبًا على جزيرة فى مملكتهم ، فخرج ركابها واستطاعوا الحياة فيها وأخذوا يتعرضون لحيوانها فهرب منهم وشكا أمرهم إلى ملك الجن ، فدعا بنى الإنسان الذين دافعوا عن تصرفاتهم بدلائل شرعية وحجج عقلية . ثم دعا الملك البهائم والأنعام للرد فردوا على ما جاء به بنو الإنسان من آيات . وقد جمع الملك مجلس القضاء أكثر من مرة فتحدث فيه كل من الحيوان والناس حتى قال خطيب من الحجاز إن الناس يمتازون على غيرهم بالخلود والبقاء . وعندئذ سلم الجن والحيوان بالفضل للناس وأمر الملك أن تكون الحيوانات جميعها تحت أوامرهم فقبلوا حُكمه .

ثم جاء ابن عربشاه المتوفى عام ٨٥٤ هـ فترجم عن التركية كتاب مرزبان نامه الذى ترجمه عن الفارسية سعد الدين وراوينى فى القرن السابع الهجرى (العاشر الميلادى) . كما قدم ترجمة أدبية حرة للكتاب نفسه بعنوان "فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء" (١) . وقد ذكر ابن عربشاه فى مقدمة ترجمته لكتاب مرزبان نامة: "قد وُضع فى ذلك – قصص الوحوش والبهائم وسائر الطير والسباع – كتاب يسمى بمرزبان نامه ، مترجم باللسان التركى عن الفارسى ، فأشار إلىَّ المخدوم الذى لا يمكننى

---

(١) د. محمد غنيمى هلال ، الأدب المقارن ، ط ٣ ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو ، ١٩٦٣ ، ص ١٨٦ – ١٨٧ .

مخالفته أن أترجمه باللسان العربى فامتثلت أمره وترجمته". وأرجح الظن أنه يعنى بذلك السلطان الطاهر جقمق من مماليك برقوق [1] .

وفى كتاب " ألف ليلة وليلة" نجد للحيوان قصصًا هامّة منها ما هو شبيه بقصص "كليلة ودمنة"، والقَصَّاص الشعبى لا شك متأثر فيها بما ورد فى هذا الكتاب من قصص ، ومنها قصص يخترع فيها قصاصنا الشعبى الحيوان والطير إرضاء لخيال الإنسان ورغبته فى أن يصعد إلى طبقات الجو كحصان الأبنوس فى حكاية أصحاب الطاوس والبومة والفرس وحكاية طائر الرخ فى إحدى قصص السندباد ، ومنها حكايات عن عجائب المخلوقات من الحيوان ، هذا عدا ما اشتملت عليه من قصص السحر التى تحوّل الإنسان فيها إلى حيوان .

وإذا كان لافونتين الفرنسى قد استفاد من قصص الحيوان المترجمة عن العربية فقد رُدّت إلينا بضاعتنا فى العصر الحديث حين قام محمد عثمان جلال فى القرن الماضى بترجمة أمثال لافونتين نظمًا بعنوان "العيون اليواقظ فى الحكم والأمثال والمواعظ" ثم تبعه كثيرون فى مقدمتهم أمير الشعراء أحمد شوقى حتى ازدحمت كتب الأطفال فى عصرنا بقصص الحيوان المقتبسة من تاريخنا الأدبى حينًا والمؤلفة حينًا آخر والمترجمة عن اللغات الأجنبية حينًا ثالثًا .

ولعل خير ما نختتم به كلماتنا أبيات من قصة شعرية مما نظمه أحمد شوقى ، وهى قصة الثعلب الذى أراد أن يمكر بالديك ليأكله :

برز الثعلب يومًا ... فى شعار الواعظينا

فمضى فى الأرض يهدى ... ويسب الماكرينا

ويقول : الحمد لله ... إله العالمينا

يا عباد الله توبوا ... فهْو كهف التائبينا

(١) قصص الحيوان فى الأدب العربى ، ص ١٩٠ .

غير أن الديك قال لرسول الثعلب :

بـلـغ الثـــــعـلب عـنـــى　　　عن جــدودى الصــالحـــينا

عـــن ذوى التـــيـجـــان ممن　　　دخـل البطـن الـلعــــينا

أنـهم قـــالوا ، وخـــيـــر الــ　　　ـقـــول رأى العـــارفـــينا

مـــخطـــئ من ظن يومًـــا　　　أن لـلـثـــــعـلـب دينـا

الصاهل والشاحج أو فرس وبغل يتحاوران

ترك لنا أبو العلاء المعرى (٣٦٣ - ٤٥٠ هـ / ٩٧٣ - ١٠٥٧م) ثروة أدبية عظيمة وصلنا بعضها ولم يصل إلينا بعضها الآخر . وهى ثروة متنوعة تبرهن على عبقرية هذا الأديب المفكر العربى ، تتراوح بين الشعر الغنائى والشعر الملحمى تتخلله فقرات نثرية والرسائل التى يغلب فيها الأسلوب التصويرى على الأسلوب الوصفى التقريرى .

ومن حسن حظ أدبنا العربى المعاصر أن توفرت أديبة كبيرة مثل الدكتورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) على آثار أبى العلاء لتحققها وتنشرها وترفقها بدراسات عنها .

ومما أصدرته محقَّقًا من آثار أبى العلاء رسالته المعروفة باسم "الصاهل والشاحج"، وهى موجهة من أديبنا الكبير إلى " عزيز الدولة فاتك" والى حلب من قِبَل المصريين من سنة ٤٠٧ هـ حتى مقتله بقلعتها سنة ٤١٣ هـ وذلك فى أيام الحاكم بأمر الله ، وبعض أيام خلفه الظاهر .

وقد أملى أبو العلاء المعرى هذه الرسالة تحت ضغط إلحاح من بنى أخيه لكى يرفع مظلمتهم إلى الوالى بشأن أرض قاحلة لهم ، "لو أن البغل الذى يكدح فيها أنطقه الله تعالى بقدرته لجأر مما يكابد فيها من عناء ونَصَب" . غير أن الجُبَاة رفعوا إلى العزيز أن عليها مالاً ينبغى إيداعه بيت المال . وقد أعلن أبو العلاء فى مقدمة رسالته أنه تحرج من مكاتبة السيد "عزيز الدولة تاج الملك" فى هذا الموضوع الهين ، وسأل بنى أخيه أن يعفوه من تجشُّم عناء هذا الحرج . ولكنهم ما زالوا به حتى استجاب لهم ،

وفاءً بما يجب لهم عليه من حق القربى والرحم ، واستحياء من تفانيهم فى خدمته ورعايته (١) .

لهذا ، ولأن أبا العلاء لا يريد لرسالته أن تكون رسالة مما يكتب مثله الأفراد العاديُّون ، فإنه يتحين هذه الفرصة – كما فعل فى معظم رسائله لا سيما رسالة الغفران التى كتبها بعد هذه الرسالة بخمسة عشر عاماً – ليجعل منها عملاً فنيًا يقوم على أساس حوار بين مجموعة من الحيوانات أبرزها بغل (الشاحج) معصوب العينين وفرس (الصاهل) يترجل عنه فارسه ليَرِدَ الماء ويأخذ بعض الراحة قبل مواصلة السفر . ويتدخل فى الحوار الحيوانى الحمامة (الفاختة) والجمل (أبو أيوب) والثعلب (ثعالة) والضبع (أم عامر) . ومن حوار هذه الحيوانات نفهم أن سكان حلب ليسوا فى حالة عادية ، فقد وقع خلاف بين الحاكم بأمر الله السلطان الفاطمى بالقاهرة ، وعزيز الدولة واليه فى حلب الذى ضرب الدينار والدرهم باسمه ودعا لنفسه على المنبر . فأعد له الحاكم الجيوش لطرده من حلب عام ٤١١ هـ ، فما كان من عزيز الدولة إلا أن اتفق مع باسيل ملك الروم ليسلم إليه حلب . فلبى باسيل الدعوة حتى إذا وصل إلى موضع يُعرف بمرج الديباج ، كان قد بلغ عزيز الدولة مقتل الحاكم ، فأرسل إلى باسيل يخبره أنه نقض ما بينهما من شروط ، فعدل باسيل عما همَّ به .

وكان الناس قد جفلوا من خروج ملك الروم إلى حلب ، فكانت هذه الجفلة تسمى "جفلة عزيز الدولة" لأنها بسببه . ومما يدور بين الحيوانات من حوار نفهم ما كان يدور بين الناس من مخاوف ومن أنباء متضاربة .

أما بقية القصة كما يرويها المؤرخون فإن عزيز الدولة اطمأن بموت الحاكم، وضاعف من طمأنينته ما أظهره له خلفه الظاهر من رضا . غير أنه سرعان ما تبين أن كل ذلك كان مجرد خدعة حتى لا يسلم عزيز الدولة حلب إلى الروم . فقد حرَّضت

(١) أبو العلاء المعرى ، رسالة الصاهل والشاحج ، تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، المقدمة ، ص ٢٤ .

ست الملك أخت الحاكم عمة الظاهر غلامًا هنديًا يُدْعَى "بيزون" دخل على عزيز الدولة وهو نائم فى أول الليل بقلعة حلب ، وفى يده سيف مجرد مستور فى كمه ، ضرب به عزيز الدولة فقتله عام ٤١٣ هـ[١] .

تلك هى الخلفية التاريخية لرسالة الصاهل والشاحج . أما الرسالة نفسها فإن الدكتورة عائشة عبد الرحمن تعلن فى مقدمتها أنها "قصة مترابطة الفصول والمشاهد . وهى لا تؤدّى بطريق الحكاية والسمر لسوق العبرة ومضرب المثل ، بل صيغ الحوار فيها على طريق التشخيص والإخراج التمثيلى الزاخر بالحركة والحيوية ، وكأننا نشهد تمثيلية يؤديها شخوص من البهائم . مكانها حيث يقف الشاحج معصوب العينين فى موضعه بمعرَّة النعمان . وموضوعها الرئيسى تصوير لما كان من جفلة الناس لما يتوقعون من خروج باسيل ملك الروم لغزو حلب"[٢] .

ومما يُذكر أن الدكتورة عائشة عبد الرحمن قد سبق أن رأت الرأى نفسه فى رسالة الغفران ، ولعلها تعود هنا فتطبقه على رسالة الصاهل والشاحج . فقد نشرت كتابًا بعنوان "جديد فى رسالة الغفران : نص مسرحى من القرن الخامس الهجرى"[٣] أعلنت فيه أن رؤيا أبى العلاء التى تَمَثَّل فيها عالمه الآخر ورحل بابن القارح إليه هى "فى جملتها مسرحية أدبية لغوية ... والأشخاص الرئيسيون فيها هم الذين أراد أبو العلاء لقاءهم من الشعراء الجاهليين والإسلاميين ، ومن اصطفى من اللغويين والرواة للمنادمة أو المناقشة . وقد ترك لابن القارح أن يناقشهم فيما كان يشغل العصر من قضايا اللغة والشعر ، بعد أن صاغ الحوار ، ولقن كل شخص منهم ما يريد أن يقول ، غير أنها تعود وتعلن أنها قد ترى أن رسالة الغفران لا تصلح للعرض على مسرح اليوم ، كما أنها لا ترتاح إلى تحميل النص ما لا يحتمله من مفهومنا للفن

---

(١) مقدمة الصاهل والشاحج ، ص ٣٩ .

(٢) د . عائشة عبد الرحمن ، جديد فى رسالة الغفران ، دار الكتاب العربى ، بيروت ، ١٩٧٠ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٢٢٥ .

المسرحى ، رغم أنها جعلت مسرحية الغفران فى ثلاثة فصول كتبت على غلافها أنها من تأليف وإخراج أبى العلاء المعرى .

والواقع أن الدكتورة عائشة عبد الرحمن تعيد النظر مشكورة في تراثنا على ضوء مفاهيمنا المعاصرة ، فتحاول أن تبرز العناصر المسرحية فى هذا التراث من حوار وتشخيص وإن لم يكن مسرحًا بالمعنى المعاصر . والواقع أن العنصر القصصى والمسرحى موجود فى كثير من رسائل أبى العلاء المعرى ، لكنه يتسرب فى باطن الرسائل كأنما فى خفية ، وقد يطفو لحظات من حين إلى آخر ، لكنه لكى يعود ويختفى تحت ركام الشعر والمساجلات والألغاز اللغوية .

الخيط القصصى فى الرسالة :

فرسالة الصاهل والشاحج تبدأ بتحية أبى العلاء إلى السيد عزيز الدولة وتاج المُلْك أمير الأمراء أعز الله نصره . ثم يعتذر عن مكاتبته فى شكوى بنى أخيه . وينسحب أبو العلاء بعد هذا المشهد ، ويسمع الشاحج المعصوب العينين صهيل فرس لا يلبث أن يدنو من الشاحج ويترجل عنه فارسه ليَردَ الماء قبل متابعة السفر . ويبدأ الحوار بقدرة الله تعالى بين الصاهل والشاحج الذى لا يكاد يسمع أن الصاهل فى طريقه من مصر إلى حلب حتى يلتمس من خاله أن يرفع له شكوى منظومة إلى الحضرة العالية بحلب . ويستنكر الصاهل خئولته للشاحج قائلاً له : أغرك أن جاهلاً من القوم كان يدعو أمك فرسًا ؟ ثم يذكر إذلال بنى آدم للبغال ويشترك فى هذا الظلم البهائم كالإبل والبقر والثيران وذوات الجناح والضب واليربوع وبنات اللجة (أى الحيتان) والنحل . مما يذكِّرنا على الفور بشكوى الحيوان من جور الإنسان فى رسالة الحيوان لإخوان الصفا التى كُتبت فى القرن الرابع الهجرى نفسه الذى أملى فيه أبو العلاء رسالته . مما يدل على أن إنطاق الحيوان لغة الإنسان إن كان لونًا أدبيًا معروفًا من قبل – كما فى كليلة ودمنة (القرن الثانى الهجرى) – فإن إنطاقة بالشكوى من ظلم الإنسان كان هو الجديد الشائع – فيما يبدو – فى أدب هذا القرن . ويدافع الشاحج عن خئولته

وإمكان نظمه الشعر ، فيطلب الصاهل حَكَماً بينهما ويقترح لذلك الحمامة "الفاختة" . غير أن الشاحج يرفض تحكيم الفاختة التى يُضرب بها المثل فى الكذب ويقترح أن يكون الحكم إبلا وردت الماء . وينتصر الصاهل للفاختة بينما ينتصر الشاحج للبعير .

وتسمع الفاختة الحوار فتوقع بين البعير والشاحج وتثيره حتى يتهجم على الشاحج ويتوعد فلا يكون من الشاحج إلا أن يسفهه ويدعو عليه ويكشف له عن وقيعة الفاختة ويقترح التكفير عن ذنبه إليه بحمل رسالة نثرية إلى عزيز الدولة . ويرحب أبو أيوب (الجمل) بهذه المهمة ، فيلقى إليه الشاحج نص الرسالة منبهاً إلى ما فيها من ألغاز وتورية قصد إليها ، غير أن أبا أيوب لا يفهم الرسالة ويستحمق الشاحج ، فلا يكون من الشاحج إلا أن يحل ألغاز رسالته ، فيعلق أبو أيوب على ما سمع من شرح باستبعاده أن يفهم عزيز الدولة منطق البهائم ! فييأس الشاحج من أبى أيوب ويتفنن فى الدهاء عليه بالتورية والألغاز ، ثم يحل ألغاز دعواته على أبى أيوب .

وتَرِدُ أم عامر (الضبع) فثعالة (الثعلب) الماء ، وبينما يهزأ الشاحج بأم عامر فإنه يثنى على ثعالة ، وإذا بضجة تقطع الحوار ، فيطلب الشاحج المقيد المعصوب العينين من الثعلب أن يستكشف جلية الأمر . ويعود الثعلب من جولاته ليعلن أن العامة يرددون أن زعيم الروم فى طريقة إلى أرض المسلمين ، وأن عزيز الدولة أرسل إلى الطاغية الرومى يطلب منه الكف عن الغزو ولكنه لم يتلقَّ الجواب ، وأنه أرسل إليه هدية رأفة بالرعية وحقنا للدماء . ثم يروى الثعلب جفلة الناس وما يُحتمل أن يحدث فى أثناء هجرتهم ديارهم خوفَ الغزو : كيف يكون تصرف المرضى وأصحاب العاهات والنساء والتجار وأصحاب الحرف والأمهات وأطفالهن والأتباع، إلخ. كما يصف ارتباك الشركاء فى المتاجر والأملاك وتشاجرهم ، كما يردد أراجيف العدو بأن عزيز الدولة قليل العدد وما يقابل هذه الأراجيف أن قلعة حلب معقل المسلمين . وما يتردد من أن العدو شيمته الغدر وأن ملكهم باسيل مريض مصاب بالشيخوخة فاسق فاجر ، له ولد غير شرعى جعل له ولاية العهد إن مات أخوه الشرعى قبله . ويفترق ثعالة والشاحج ...

ويلتقيان بعد شهرين فيصف الشاحج لثعالة ما يتصوره من حالة المهاجرين عن البلد فى العودة إلى ديارهم باستخدام النكت العروضية عن الفأل والطِّيَرَة ، بينما يقص ثعالة ما جـدَّ من أخبار استعداد العدو للحرب . فاحتمال الغزو قائم ، مع التنبؤ بهزيمة ، كل ذلك بنكت عروضية وتوقع النصر عليه بالفأل والطيرة بأسماء بلدان الشام ورياحينه وثماره وأسماء أصحاب الطاغية . ثم تروى مختلف الإشاعات، ومنها خروج المتطوعين للقتال ، خروج قائد رومى خطير على الطاغية ، الطاغية يصرح بعزمه على الاستيلاء على ديار المسلمين بالشام ، هدية من الغلمان الروم إلى عزيز الدولة رغبة فى المسالمة ، عزيز الدولة يأمر بحفر خندق حول حلب ، غضب عزيز الدولة على القائد مضىء الدولة لكلام هذى به بعض ولده فى مجلس شراب ، وثعالة يقسم على براءة مضىء الدولة من تهمة الخيانة .

ثم يتحدث عن فروسية السلطان بل وعن نظره فى العروض للخليل "وهذه قريبة من الأولى فى العجب : الملوك وقد شغلوا عن الفروض ، فما بال النظر فى العروض؟" (١) .

ويختتم أبو العلاء رسالته بقوله إن أخاه غرق من إحسان الحضرة العاليه فأراد أن يعينه فأعداه بالغرق ، فاستعان أفواه الحيوان ، ليدوم شكرها فى كل أوان .

***

وقصص الحيوان عند أبى العلاء نجدها فى كثير من مؤلفاته مثل "رسالة الهناء" و"الفصول والغايات" و"القائف" الذى لم يصل إلينا ولكن وصلتنا نماذج منه فى كتاب "إحكام صنعة الكلام" للكلاعى . وقصص الحيوان هنا مستقل بعضها عن بعض يرويها الإنسان عن الحيوان على نحو ما نجد فى كليلة ودمنة حيث يروى بيديا الفيلسوف

---

(١) رسالة الصاهل والشاحج ، ص ٧٠٦ .

قصص هذه المجموعة ، أما رسالة "الصاهل والشاحج" فهى رسالة واحدة متصلة يرويها الحيوان عن الإنسان .

الجانب اللغوى فى الرسالة :

والجانب اللغوى فى الرسالة يوزان الجانب القصصى (أو المسرحى طبقًا لوجهة نظر الدكتورة عائشة عبد الرحمن)، بل لعله يغلب عليه فى كثير من الأحيان فيطول حوار إحدى الشخصيات عشرات الصفحات حتى نكاد ننسى الخيط القصصى أو الدرامى ، ويبدو كأنما أهم ما فى الرسالة هو الألغاز اللغوية والتورية والنكت العروضية، وهو أسلوب مألوف لدى أبى العلاء المعرى فى معظم رسائلة يستعرض فيها عبقريته اللغوية – وعبقرية اللغة العربية أيضًا – وذاكرته الفذة . وقد قابلت فى جامعة أمستردام بهولندا المستشرق بيتر سيمور حين يعد رسالته للدكتوراه عن الألغاز فى رسالة الصاهل والشاحج . والواقع أنه لو استطاع أن يستوعب هذه الألغاز فسيفهم من لغتنا ما لا يفهمه كثير من الناطقين بها .

ونضرب مثالاً لذلك قول الشاحج: العلم يدل على أن الحسن صلى الله عليه لم ير الحسين قط . وأن الحسين صلى الله عليه لم ير الحسن قط . وأن فاطمة (رضى الله عنها) لم تر فى بيتها عليًا . وقد يجوز أن تكون رأته على باب البيت . وعندما لا يفهم الجمل هذه الألغاز ويستحمق الشاحج ، يكون تفسيره أن "الحسن والحسين كثيبا رمل ألغزتهما عن الحسن والحسين صلى الله عليهما ... والعلى هو الفراش الشديد الصلب. والاشتقاق يدل على أنه العالى . فهذا الذى عنيت بقول : إن فاطمة (رضى الله عنها) لم تر عليا فى بيتها" ، إلخ [١] .

(١) الصاهل والشاحج ، ص ٣٥١ – ٣٥٢ .

ومن ناحية أخرى فإن تشبيه الأشخاص والعلاقات بين الأشخاص يكون مستمداً من قواعد اللغة وعروض الشعر . فعندما يتصور الشاحج النساء وهُنَّ هاربات من غزو الروم يقول إنهن يجرين فى المشى والعمل مجرى الرجال ، فيكون مثلهن مثل المؤنث إذا ذُكِّر عند الحاجة (١) . ويختلف الناس في موقفهم من الغزو ، ويكون اختلافهم متبايناً كاختلاف العرب فى النشيد : فالمقيم منهم مثله مثل الذى يقف على البيت المطلق إذا أنشده بالسكون فيقول :

أقِلِّى اللوم عاذلُ والعتابْ وقولى إن أصبتُ لقد أصابْ

والذى يفر إلى حيث يظن الأمن ، مثل الذى يثبت الألف للترنم فيقول : العتابا وأصابا ... ومن وصل إلى موضع لا يأمن فيه ، فمثله مثل من ينون القوافى فى غير موضع التنوين فيقول : العتابن وأصابن (٢) . ويقول : ومما توصف به الهمزة من الحكمة أنها إذا لقيت همزة فى كلمة واحدة ، لم يكن بد من تخفيف إحدى الهمزتين . فذلك مثل للرجل الحازم يلقى مثله فيعلم كل واحد منهما أن اجتماعه مع الآخر يشق عليه ، فيلزم أحدهما نفسه التخفيف (٣) . وربما رأيت الشريكين معيشة كل واحد بالآخر . وإذا افترقا لم يكن لهما بد من الاتصال بسواهما لأن الحاجة دعت إليه ، فمثلهما مثل حرفين إذا اجتمعها أفادا معاً ، وإذا افترقا عدمت الفائدة ، فمثلهما مثل "لك" ، وما كان مثلها من الحروف المتآلفة . وإذا فارقت اللام الكاف لم تعطك فائدة إلا أن تصلها بغيرها من الأسماء. ويشبهان أيضاً ما ليس له نصف من الأوزان المشطورة ، فلا يمكنك فيه القسمة (٤) ، أما الشطر من أسماء المدن فقد بلغ فيه

(١) المرجع السابق ، ص ٤٢٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٦٦ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٤٩٧ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٥٠٢ .

أبو العلاء المعرى قمة التلاعب اللفظى . فمعرة النعمان معرة للعدو، والعاصى (نهر العاصى) فاعلم من قولك هو يعصى بالسيف ، وحماة تحتمل ثلاثة أوجه : الأول أن تكون فَعْلة من الحماية ، فحسبك هذا فألاً للمسلمين ، والثانى أن تكون من حماة الزوج ، فتلك طيرة على العدو، والوجه الثالث أن تكون من حماة البئر ، إلخ .

هذا قليل من كثير من تلك الثروة اللغوية التى يقدمها لنا هذا الكتاب ، وقد قامت الدكتورة بنت الشاطئ بمجهود – ليس غريبًا عليها فى تحقيقاتها السابقة – فى تشكيل الألفاظ وشرح كثير منها والتأريخ للأعلام فضلاً عن كتابة أكثر من مقدمة تلقى الضوء على الظروف التى تمت فيها كتابة الرسالة وتحاول تحديد قالبها الأدبى .

ونحن نأمل أن يخلف الدكتورة عائشة عبد الرحمن مَن تتاح له الفرصة لتجريد النص مما يتخلله من ألغاز مجهدة ونكت عروضية بالغة الدقة ، ليقدم منه نسخة ميسرة لجمهور القراء فى الوطن العربى . لكننا من ناحية أخرى يمكن أن نستفيد من رسالة مثل رسالة الصاهل والشاحج عند تأليف قواميسنا اللغوية ، بل نستخرج قاموسًا خاصًا بما أورده أبو العلاء المعرى من ألفاظ على لسان حيوانه وشروحها وما استشهد به تأييداً لهذا الشرح ، سواء فى هذه الرسالة والرسائل العلائية الأخرى .

شكوى الحيوان من ظلم الإنسان
أو الإنسان يحاكم نفسه

(١)

على الرغم من أن جماعة إخوان الصفا التى ظهرت بالبصرة فى القرن الرابع الهجرى ، كان نشاطها فلسفيًا موسوعيًا ، فإنها كانت تلجأ من حين إلى آخر إلى الفن القصصى من باب الرمز أحيانًا ومن باب التبسيط وشرح الفكرة أحيانًا أخرى (انظر الملحق رقم ٢) حتى إنها استخدمت فى إحدى رسائلها - وهى الرسالة الثانية والعشرون من مجموع الرسائل أو الرسالة الثانية من الجزء الثانى الخاص بالرسائل الجسمانية الطبيعية ، وهى الرسالة التى تتناول "أصناف الحيوان" - أقول إنها استخدمت فى هذه الرسالة أسلوب الفن القصصى فى معظم الرسالة ، بحيث يمكن ضمها إلى الأدب القصصى فى التراث العربى ، ورغم أنهم لم يزعموا أنهم يقدمون عملاً فنيًا فإننا لا نستطيع اليوم أن نقرأ هذه الرسالة كما كانت تُقرأ منذ عشرة قرون، فالأعمال الفكرية الخصبة تُقرأ فى كل عصر قراءة مختلفة ، لأن قارئها لا يستطيع أن يقرأها بمعزل عما وصل إليه عصره من إضافات ، وهى بدورها تكون حبلى بهذه الإضافات ، وهكذا تتعدد القراءات بتعدد العصور . ولهذا فإننا لا نستطيع اليوم أن نقرأ شكاية الحيوان من جور الإنسان "إلا من خلال رؤيتنا لها كحلقة من حلقات ذلك الجهد المتصل الذى قطعه الإنسان فى تاريخ الفن القصصى حتى وصل إلى ما هو عليه الآن .

ولعلنا نحب أولاً أن نوضح مكانة هذا العمل من الرسائل الاثنتين والخمسين التى تركها لنا إخوان الصفا . ففى هذه الرسائل تناولوا تقريبًا جميع المعارف التى كانت فى عصرهم ، وكان القرن الرابع الهجرى قد نضجت فيه الحياة العقلية ، بينما ساءت

فيه الحياة السياسية ، على حد تعبير الدكتور طه حسين فى مقدمته لإحدى طبعات هذه الرسائل (١) .

فبينما انحلَّ سلطان الخلافة فى بغداد واضطربت الدولة كلها فاستقلت عنها الأطراف البعيدة استقلالاً تامًا ، وطمحت الأقاليم القريبة إلى شيء من الاستقلال الداخلى ، ازدهر الشعر والنثر وعلوم اللغة ، ونهض التاريخ والجغرافيا ونضج العلم والفلسفة ، ووعى العقل الإسلامى ما نُقل إليه من فلسفة اليونان وحكمة الهند وآداب الفرس والآداب العربية والإسلام وغيره من الديانات السماوية وغيرالسماوية ورتَّبه ولاءم بينه وحاول أن يكوِّن منه مزاجًا واحدًا مؤتلفًا هو خلاصة الثقافة التى يجب على الرجل المستنير حقًا أن يظفر بها ويأخذ منها بالحظ الموفور (٢) .

وليس أدل على ذلك من رسائل إخوان الصفا ، بل ورسالتهم "فى كيفية تكوين الحيوانات وأصنافها" ، فقد استمدوا شكلها القصصى مما عرفوا من أشكال القصص الهندى والفارسى ، والذى كان قد نُقل بعضه إلى العربية أو وجد من قلده بالعربية مثلما فعل ابن المقفع فى كتابة "كليلة ودمنة" ، كما بثوا فيها آراءهم المتأثرة بالفكر الإسلامى أساسًا ، وبالفكر اليونانى والهندى حينًا ، وبما وصل إليهم من معتقدات يهودية أو مسيحية أو من غير الديانات السماوية حينًا آخر .

يقول إخوان الصفا فى رسالتهم الخامسة والأربعين : وبالجملة ينبغى لإخواننا – أيَّدهم الله تعالى – أن لا يعادوا علمًا من العلوم أو يهجروا كتابًا من الكتب ، ولا يتعصبوا على مذهب من المذاهب ، لأن رأينا ومذهبنا يستغرق المذاهب كلها ، ويجمع العلوم جميعها ، وذلك هو النظر فى جميع الموجودات بأسرها الحسية والعقلية (٣) .

---

(١) تحقيق خير الدين الزركلى ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ١٩٢٨ ، جـ ١ ، ص ٤

(٢) المرجع السابق ، ص ١٠ .

(٣) المرجع السابق ، جـ ٤ ، ص ١٠٥ – ١٠٦ .

وهم يرددون الرأى نفسه فى أكثر من مكان من رسائلهم (١) .

لهذا يقول أحمد أمين فى كتابه فجر الإسلام إنه يصح أن نعدَّهم مسلمين ، لكنهم مسلمون متسامحون (٢) . وسنلاحظ أن هذه هى روحهم فى رسائلهم كلها كما فى هذه القصة .

لهذا فلا عجب أن يكون المتحدث فى نهاية رسالة الحيوان شخصًا يجمع كل اتجاهات عصره : ذلك الخبير الفاضل الذكى العابد المستبصر ، الفارسى النسبة ، العربى الدين ، الحنفى الإسلام ، العراقى الأدب ، العبرانى المخبر ، المسيحى المنهاج ، الشامى النسك ، اليونانى العلوم ، الهندى التعبير ، الصوفى الإشارات ، الملكى الأخلاق، الربانى الرأى، الإلهى المعارف . وبناء على هذا "السوبرمان" – بلغة عصرنا – كسب الإنسان قضيته ، وأصدر القاضى – وهو ملك الجن – حكمه بأن تكون الحيوانات بأجملها تحت أوامر الإنس ويكونوا منقادين لها .

تلك هى السمة الأولى التى تتميز بها رسائل إخوان الصفا . أما السمة الثانية فهى ذلك التأليف الجماعى المقصود – فى مقابل التأليف الجماعى غير المقصود فى الأعمال الشعبية – والذى قل أن نلتقى به فى تاريخ الفكر الإنسانى القديم . ففى المقابسات لأبى حيان التوحيدى ، فى معرض التعريف بيزيد بن رفاعة أنه "أقام بالبصرة زمانًا طويلاً ، وصادق بها جماعة لأصناف العلم وأنواع الصناعة ، منهم أبو سليمان محمد بن مشعر البستى – ويُعرف بالمقدسى – وأبو الحسن على بن هارون الزنجانى ، وأبو أحمد المهرجانى ، والصوفى وغيرهم ، وصحبهم وخدمهم . وكانت هذه العصابة قد تآلفت بالعشرة ، وتصافت بالصداقة ، واجتمعت على القدسى والطهارة والنصيحة ، فوضعوا بينهم مذهبًا زعموا أنهم قرّبوا به الطريق إلى الفوز برضوان الله . وصنفوا

(١) انظر على سبيل المثال رسالتهم الثانية والأربعين ، المرجع السابق ، ص ٢١٦ .

(٢) ظهور الإسلام ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٧ ، جـ ٢ ص ١٥٨ .

خمسين رسالة فى جميع أجزاء الفلسفة ، علميًا وعمليًا ، وأفردوا لها فهرسا وسموها رسائل إخوان الصفا ، وكتموا فيها أسماءهم ، وبثوها فى الوراقين ، ووهبـــوها للناس" (١) .

ويقال إنهم استعاروا تسمية إخوان الصفا من باب الحمامة المطوقة فى كليلة ودمنة الذى جاء فى أوله قـول دبشليم الملك لبيدبا الفيلسوف . "فحدثنى – إن رأيت – عن إخوان الصفا ، كيف يمتد تواصلهم ويستمتع بعضهم ببعض"، وقصة الحمامة المطوقة تذهب إلى أن الحيوانات إذا صفت قلوب إخوتها وتبادلت المعرفة فيما بينها تستطيع الفكاك من شبك الصياد وغيرها من المخاطر .

والذى يهمنا هنا ما أوردوه فى مقدمتهم لرسالتهم فى الحيوان من ترتيب للموجودات ترتيبًا يرجع فى أصوله البعيدة إلى أرسطو . فمن النار والهواء والماء والأرض – ويسمونها الأركان الأربعة – تتكون المعادن والنبات والحيوان . والمعادن أدوَن (بمعنى أدنى) مراتب هذه المولدات من الكائنات ، وهى كل جسم متكون منعقد من أجزاء الأركان الأربعة . ويشارك النبات المعادن فى أنه يتكون من الأركان الأربعة ويزيد عليها وينفصل عنها بأنه جسم يتغذى من الأركان وينمو ويزيد فى أقطاره الثلاثة طولاً وعرضًا وعمقًا ، أما الحيوان فيشارك النبات فى الغذاء والنمو ويزيد عليه وينفصل عنه بأنه جسم متحرك حساس ، والإنسان يشارك النبات والحيوان فى أوصافها ويزيد عليها وينفصل عنها بأنه ناطق مميز لهذه الأوصاف كلها[٢] **(انظر الملحق رقم ١)**.

كما أورد إخوان الصفا فى الجزء الأول من هذه الرسالة تصنيفهم للحيوانات : الأنعام وهو كل ما له ظلف مشقوق ، والبهائم ما كان له حافر ، والسباع ما كان له أنياب ومخالب ، والطيور ما كان له أجنحة وريش ومنقار ، والجوارح ما كان له أجنحة

(١) المرجع السابق ، من مقدمة أحمد زكى باشا ، جـ ٢، ص ٢٣ – ٢٤ .

ومنقار مقوّس ومخالب معققة ، وحيوان الماء ما يقيم فيه ويعيش ، والحشرات ما يطير وليس له ريش ، والهوام ما يدب على رجلين أو أربعة أو يزحف أو ينساب على بطنه أو يتدحرج على جنبيه .

ويمكن أن نقارن ذلك التصنيف بالتصنيف الحديث للمملكة الحيوانية إلى لافقاريات (أى بلا عمود فقرى) وفقاريات . أما اللافقاريات فتشمل : الأوليات والإسفنجيات والديدان والمفصليات والجَوْفمعويات والشوكية الجلد ، والفقاريات تشمل الأسماك والبرمائيات ، والزواحف ، والطيور ، والثدييات .

ولا تستغرق المحاكمة سوى أربعة أيام ، تبدأ بمقدمة توضح أسباب الخلاف ومنشأ القضية ، وعرض سريع لوجهة نظر كل من الطرفين ، وبعد انفضاض المحكمة – وخارجها – تتشاور الأطراف الثلاثة كل على حدة : ملك الجن الذى يقوم بدور القاضى يتشاور مع رعيته ، وزعماء الإنس يتشاورون معًا لإعداد دفاعهم ضد شكوى الحيوان منهم ، وزعماء الحيوان يتشاورون – كل جنس منه على حدة – لاختيار ممثليهم فى هذه المحاكمة الفريدة . ورغم أن هذه المشاورات والمناقشات لم تجرِ دون رؤية ، وأتاحت لكلٍّ أن يدلى برأيه ، ويبدى استعداده للدفاع عن جنسه ، ويعرض ما لديه من مواهب قد تفيد فى مثل هذا الموقف ، فإنه يبدو أن كل هذا لم يستغرق إلا بقية اليوم ، لأنه فى صباح اليوم التالى كان ممثلو كل من الإنس والحيوان مجتمعين فى حضرة ملك الجن ، وقد احتل منصة القضاء ومن حوله مستشاروه .

وتبدأ أحداث القصة فى عهد ملك من ملوك الجان يقال له "بيوراسب" أو "بيراست الحكيم" ، وكانت دار مملكته مردان فى جزيرة يقال لها "بلاصاغون" فى وسط البحر الأخضر مما يلى خط الاستواء (وهو موضع مفضل لكثير من كُتَّاب القصص على نحو ما نجد فى قصص ألف ليلة وليلة وفى قصة حى بن يقظان لابن طفيل بعد ذلك فى القرن الخامس الهجرى)، وكانت هذه الجزيرة كثيرة الأشجار والمياه ، ترتع فيا أصناف الحيوان متآلفة بعضها مع بعض مستأنسة غير متنافرة .

وكما يحدث فى بعض قصص ألف ليلة وليلة – مثل قصص السندباد البحرى – وفى قصة روبنسون كروزو فيما بعد ، طرحت الرياح العاصفة ذات زمان مركبًا من سفن البحر إلى ساحل تلك الجزيرة ، وكان فيها قوم من التجار والصناع وأهل العلم وسائر أبناء الناس ، فخرجوا إلى تلك الجزيرة واستطابوا الإقامة فيها ، ثم أخذوا يتعرضون لما فيها من البهائم والأنعام ، يفعلون بها ما كانوا يفعلونه فى بلداتهم ، فنفرت منهم وهربت ، فتفننوا فى طلبها بأنواع من الحيل باعتبارها عبيداً لهم .

فلما أدركت تلك البهائم والأنعام موقف الإنسان منها ، اجتمعت زعماؤها وخطباؤها وذهبوا إلى "بيوراسب الحكيم" يشكون الإنسان ، فبعث إليهم رسولاً يدعوهم إلى حضرته ، فأقبل نحو سبعين منهم من بلدان شتى . وتتنبّه القصة إلى أن لغة الإنسان غير لغة الجن فلا بد أن يكون هناك من يترجم بين الطرفين .

تلك هى مقدمة القصة ، تبدأ بعدها **المرحلة الأولى** من مراحل المحاكمة ، فيعلن الإنسان أنه هو الذى يشكو هؤلاء العبيد الآبقين والخدم المنكرين ولايتهم ، ويقدم على ذلك دلائله الشرعية السمعية وحججه العقلية ، فلا يلبث أن يرد عليه زعيم البهائم والأنعام . والمهم أن الرأى وضد الرأى يتقاربان فى القوة مما يضفى على الصراع الدرامى حيويته .

ودليلنا على ذلك ما أثاره الإنسان فى اليوم الأول من حجج تبدو مقنعة لأول وهلة ، غير أن الحيوان ما يلبث أن يفندها بحجج مضادة أكثر إقناعًا . وقد أثار الإنسان فى ذلك اليوم الأول ثلاث حجج على سيادته :

أما أولى هذه الحجج فهى أن الله سخر الأنعام والبهائم له . فكان رد الحيوان بأن التسخير هنا ليس بمعنى السيادة من جانب والاستعباد من جانب ، بل إنه بمعنى المنفعة ، كتسخير الشمس والقمر والرياح والسحاب .

وثانيتها حين يتيه الإنسان على البهائم بحسن صورته واعتدال قوامه، ويعيب على الحيوان انحناءها وأن الانحناء من صفات العبيد ، فيرد عليه زعيم البهائم بأنه إذا

عاب المصنوع فقد عاب الصانع ، وأنه خلقها تعالى بحكمته لعلل وأسباب تجر المنافع إليها وتدفع المضار عنها ، ويضرب لذلك أمثلة منها طول رقبة الجمل لينال الحشيش من الأرض ويستعين بها في النهوض بحملة ، وليبلغ مشفره إلى سائر أطراف بدنه فيحكّها ... ثم إن حسن الصورة نسبى فى كل جنس ، ولهذا ذُكرأننا لا ترغب فى محاسن إناثكم ولا إناثنا فى محاسن ذكرانكم" .

وعندما يفخر الإنسان بجودة حواسة ودقة تمييزه ، يرد عليه بأن للحيوان حواسَّ أدق من حواس الإنسان ، فمنها ما يبصر فى ظلمة الليل ما لا يبصر الإنسان إلا بإشعال ضوء ، ومنها ما يسمع ما لا يسمع الإنسان ، كما تجد كثيراً من الحمير والبقر إذا سلك صاحبها طريقًا لم يسلكه من قبل ثم خلاَّها ، رجعت إلى مكانها ومعلفها وموضعها المألوف . وقد وُجد من الناس من قد سلك طريقًا ما مرات ثم يضل فيه ويتوه ، ونجد من الغنم والشاة ما يلد منها فى ليلة واحدة عدداً كثيراً وتسرح من الغد للرعى وتروح بالعشى ، ويذهب كل واحد منها إلى أمه ولا يشكل عليها أمهاتها ولا يشتبه أولادها على أمهاتها . والإنس ربما مضى به الشهر والشهران أو أكثر وهو لا يعرف والدته من أخته ولا والده من أخيه . ثم يختتم زعيم البهائم رده على الإنسان قائلاً : لو كان لكم عقول راجحة لما افتخرتم علينا بشيء ليس هو من أفعالكم ولا باكتساب منكم ، بل هى مواهب من الله تعالى . وواضح أن هذه حجة مردودة لأنه من الطبيعى أن يفخر الإنسان فى مثل هذا المجال بما وهبه الله وأن هذه الموهبة مما يؤهلة لسيادة بقية أجناس الحيوان . إنما الرد المفحم على مثل هذا الفخر هو ما ورد فى فقرة لاحقة على لسان الثور من أنه ينبغى لمن وفر حظه من مواهب الله تعالى أن يؤدى شكرها وهو أن يتصدق من فضل ما أعطى على من قد حُرم ولم يُرزق منها شيئًا ، كالشمس التى لها حظ وفير من النور تفيض منه على الخلائق ولا تمن عليهم .

أما ثالث حجج اليوم الأول للمحاكمة دليلاً على سيادة الإنسان فهو بيعه وشراؤه الحيوانات ، ورعايتها بإطعامها وكسوتها ومداواتها . وقد رد عليه زعيم البهائم رداً عنيفًا حين عايره فيما يتصل بموضوع البيع والشراء بأنه هكذا يفعل أبناء فارس بأبناء

الروم وأبناء الروم بأبناء فارس ، بل هكذا يفعل أبناء كل جنس إذا ظفر بأبناء الجنس الآخر . أما الرعاية فليست شفقة ولا رحمة بل مخافة أن تهلك فلا يستفيد منها الإنسان .

عندئذ التفت ملك الجن إلى جماعة ممن حضروا من حكماء الجن وعلمائهم يُشهِدهم على شكاية البهائم والأنعام من ظلم الإنسان لها ، فكان جوابهم تأييداً لما سمعوا ، ذلك أن بنى الجان أنفسهم هربوا إلى الخلاء لما رأوا من سوء أفعال بنى الإنسان ، ومع ذلك فإن بنى الإنسان يسيئون الظن بالجن ، معتقدين أنهم يؤذون نساءهم وصبيانهم وجهالهم حتى إنهم يتعوذون من شر الجن بالتعاويذ والرقى والأحراز والتمائم وما شاكلها ، مع أنه لم يحدث أن اعتدى جنى على إنسى ، بل هذا هو ما يفعله الإنسان بالإنسان .

وهكذا انتهى اليوم الأول من أيام المحاكمة . لكن قبل عودة المحكمة للانعقاد تجمعت كل مجموعة تتشاور فيما بينها استعدادا لليوم التالى ، فاجتمع ملك الجن بقضاته وفقهائه وحكمائه ممن يمثلون جميع قبائل الجن ، وفى هذا الفصل نستمع إلى الجن يقارنون بينهم وبين بنى الإنسان . فبنو الجن "أرواح خفيفة نارية تتحرك علواً طبعًا ، وبنو آدم أجسام أرضية ثقيلة تتحرك بالطبع سفلاً ، ونحن نراهم وهم لا يروننا ، ونسرى فيهم وهم لا يحسون بنا ، ونحن نحيط بهم وهم لا يحسوننا" . ثم نستمع إلى تاريخ طريف عن العلاقة بين الجن والإنسان .

وقد انتهت مناقشة بنى الجان مع ملكهم رداً على تساؤل أحدهم عن مصير البهائم إن هى هُزمت أمام الإنسان لقصورها عن الفصاحة والبيان ، انتهت إلى رأى حكيمها أن تصير هذه البهائم فى الأسر والعبودية إلى أن ينقضى دور القرن ويظهر جيل آخر ويأتى الله بالفرج والخلاص .

ويتهكم إخوان الصفا على الإنسان عندما يذكرون أن أول ما فكر فيه الإنس عندما اجتمعوا بدورهم للتشاور هو شراء الذمم برشوة وزير ملك الجان وعلمائهم .

وقضاتهم . والسخرية سمة أساسية من سمات هذه المحاكمة ، فمجرد الفكرة أن يقف الإنسان متهماً من الحيوان فى ساحة القضاء هو سخرية السخريات .

وقد انتهى الإنس إلى رفض فكرة بيع الحيوانات وأخذ أثمانها إذا انتهى الحكم إلى ذلك ، لأنهم إن قبلوا مثل هذا الحكم فإن أهل البادية سيبقون بلا لبن ولا لحم ولا ثياب ولا نعال ولا غطاء أى سيبقون عراة حفاة أشقياء ، ويصيب أهل المدن ما أصابهم ، ولهذا اتفقوا على أن لا يرضوا إلا بالإحسان إلى البهائم والتخفيف عنها والرفق بها لأنها لحم ودم مثلهم وتحس وتتألم .

أما البهائم فقد انتهت إلى رأى أكثر ديمقراطية بلغة هذه الأيام ، إذ رأت أن تبعث رسلاً إلى سائر أجناس الحيوان لإرسال زعمائهم وخطبائهم ليعاونوا فى قضيتهم، "فإن كل جنس منها له فضيلة ليست للآخَر ، وضروب من التمييز والرأى الصواب والفصاحة ... فأرسلوا ستة نفر إلى ستة أجناس من الحيوانات وسابعها هم حضور من البهائم والأنعام ... رسولاً إلى كل من السباع والطيور والجوارح والحشرات والهوام وحيوان الماء" . وهو تقسيم مطابق لتصنيف إخوان الصفا للحيوانات والذى أوردوه فى مقدمة رسالتهم عن الحيوان .

وعندما وصل الرسول إلى الأسد ملك السباع أعلن أنه إذا كان الإنسان يفتخر بالقوة والشجاعة فإنه سيجمع جنوده ويذهب لمحاربته وإبادته . وهنا يعلن الرسول أن قوة الإنسان فى عقله أكثر مما فى جسده ، وإن كان هناك من الناس من يفخرون بقوتهم الجسدية ، وبهذا العقل اخترع الإنسان من السلاح ما يتفوق به على مخالب السباع وأنيابها ، كما اخترع من الرداء ما يقيه منها ، ومن الحيل ما يأسره بها كالفخاخ المنصوبة والخنادق المحفورة . ولكن المناظرة – هكذا سماها الرسول – بحضرة ملك الجن لن تكون شيء من هذا ، وإنما الحِجَاج بفصاحة اللسان وجودة البيان ورُجْحان العقول ودقة التمييز .

وهكذا نرى أن إخوان الصفا – وإن سخروا من الإنسان وتهكموا على نقائصه – ما يزالون يُجِلُّونه ويرون فيه سيد المخلوقات ، إنهم يقيمون لوناً من التوازن وهب لهذه

"المناظرة" فنيتها ، توازن بين الحيوان والإنسان من ناحية ، وبين نقائص الإنسان وتفوقه من ناحية أخرى .

ولقد سلك ملك السباع المسلك نفسه الذى سلكته البهائم حين أرسلت إليه الجن أن يرسل من ينوب عن الجماعة من أبناء جنسه لحضور تلك "المناظرة" ، فقد أرسل بدوره إلى كل ذى مخلب وناب يأكل اللحم للمجيء لاختيار من ينوب عن الجماعة ، وهى روح ديمقراطية لا تعكس نظم الحكم فى القرن الرابع الهجرى ، ولعلها أصداء لنظام الشورى الذى أُخِذ به في صدر الإسلام .

ولقد استعرض كل حيوان ما يتميز به ، وما يظن إنه يعين به فى هذه القضية ، وإذا بنا أمام دائرة معارف موجزة بما وصل إليه الإنسان من معرفة بالحيوان حتى ذلك العهد . ولقد أعلن ملك **السباع** فى نهاية هذا الاستعراض أن الأمر لا يشى بشىء من هذه الخصال التى ذُكرت ، فهى خصال لا تصلح إلا لجنود الملوك من بنى آدم وقادة جيوشهم لأن نفوسهم سبعية ، وإن كانت أجسادهم بشرية ، وأما مجالس العلماء والفقهاء والفلاسفة فإن أخلاقهم أخلاق الملائكة . ومع أن النمر عارض هذا القول وأعلن أن العلماء والفقهاء والقضاة من بنى آدم قد تركوا أخلاق الملائكة وأخذوا فى ضروب من أخلاق الشياطين كالتعصب والعداوة فإن ملك السباع أصر على اختيار رسول عاقل حسن الأخلاق . وهنا يحدد لنا إخوان الصفا بدقة – على لسان ملك السباع – مهمة الرسول وصفاته ، فلا ينبغى له أن يبلِّغ إلا ما قيل له ، وعليه أن لا يخون من أرسله فيستوطن البلد الذى أُرسِلَ إليه لطيب عيشه هناك أو لكرامة أو لشهوات ينالها هناك ، بل يكون ناصحًا لمرسله وإخوانه وأهل بلده وأبناء جنسه ، ويبلِّغ الرسالة ويرجع بسرعة ، فيعرِّفه جميع ما جرى من أوله إلى آخره ، ولا يحابى فى شىء من تبليغ الرسالة مخافةً من مكروه يناله ، فإنه ليس على الرسول إلا البلاغ المبين .

وقد انتهت مناقشة السباع إلى اختيار كليلة أخى دمنة . ونحن إذا رجعنا إلى كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع عرفنا أن كليلة ودمنة هما ابنا آوى ذوا دهاء وعلم وأدب .

ونعلم أن دمنة كان يستخدم الخديعة والمكر مما أدى إلى قتله شر قتله ، أما كليلة فكان ناصحه وإن لم يستمع لنصحه ، وكان حكيماً فاضلاً على خلق .

وعقدت الطيور بدورها اجتماعًا ، ومضى الطاووس يعرِّف ملك الطير بها طيراً طيراً ، ومرة أخرى نجد أننا نستكمل دائرة معارف الحيوان التى بدأت بالسباع . وقد قام إخوان الصفا فى تعريفهم لنا بهذه الطيور - فى إيجاز بليغ رصع بالسجع حيناً والشعر حينًا - بجمع ما ورد عنها فى النصوص القرآنية ، وما يُتداول عنها فى الاعتقاد الشعبى ، وما وصل إليه العلم حتى ذلك الوقت . ومن مجموع هذه المصادر تكتمل أمامنا صورة مميزة للطير - والحيوان فى بقية الفصول بوجه عام - صفاته وأهميته ومدى بأسه وأعوانه وضحاياه وأماكن معيشته وسيرته وهيئته ، إلخ . وفى ختام التشاور أفتى الطاووس أن كلاً من هذه الطيور يصلح ليتناظر مع الإنس ، وينوب عن الجماعة لأنهم كلهم فصحاء وخطباء وشعراء ، غير أن الهَزار أفصح لسانًا وأطيب ألحانًا . والمعروف أن الهزار طائر حسن الصوت ، وأصل الكلمة فارسى معناه الألف لأنه يغنى ألحانًا كثيرة ، ومنها هزار أفسانه، أى ألف ليلة وليلة بالفارسية .

ولما وصل الرسول إلى ملك الحشرات وهو اليعسوب أمير النحل وعرّفه الخبر نادى مناديه فاجتمعت مختلف أنواعها ، ويعرِّف إخوان الصفا الحشرة بأنها "كل حيوان صغير الجثة يطير بأجنحة ليس لها ريش ولا عظم ولا صدف ولا وبر ولا شعر ولا يعيش منها سنة كاملة غير النحل لأنها يهلكها البرد المفرط والحر المفرط شتاءً وصيفًا" .

وقد أوضحت الحشرات قدرتها على إيذاء الإنسان على الرغم مما يتخذه من احتياط وذلك لصغرها ودقة أجسامها بحيث يمكن أن تتسلل إلى جسده لمضايقته أو حتى قد يصل الأمر إلى قتله . ولكن ملك الحشرات أفهمها أن ذلك لا يفيد فى مجلس ملك الجن ، وإنما الأمر هناك بالعدل والإنصاف والأدب ودقة النظر وجودة التمييز والاحتجاج بالفصاحة والبيان "والمناظرة" . وقد وافقت الجماعة أن ينوب عنها حكيم من حكماء النحل .

وانتخبت **الجوارح** بدورها الببغاء لأن بنى آدم يحبونه ويكلمهم ويكلمونه ويحاكيهم فى أقاويلهم .

أما التنين ملك **حيوان البحر** فقد ظن – كما ظن من قبل غيره من الحيوان – أن المسألة مسألة قوة جسدية ، غير أن الرسول أفهمه أن الإنسان يفخر برجحان العقول ، وانتهى رأى هذه الجماعة إلى انتخاب الضفدع رسولاً ينوب عنهم لأنه حليم وقور صبور ورع كثير التسبيح بالليل والنهار وفى الأسحار ، كثير الصلاة والدعاء بالعشى والغدوات ، وهو يداخل بنى آدم فى منازلهم ، وله عند بنى إسرائيل يد بيضاء مرتين إحداهما يوم طرح نمرود إبراهيم خليل الرحمن عليه السلام فى النار ، فكان ينقل الماء بفمه فيصبه فى النار ليطفئها ، ومرة أخرى أنه كان فى أيام موسى بن عمران معاونًا له على فرعون وبلاه .

أما **الهوامُّ** فملكها الثعبان ومنها العقارب والخنافس والعناكب والقمل والبراغيث والنمل والقراد والصراصير والديدان مما يتكون فى العفونات (نظرية التوالد الذاتى التي كانت سائدة حتى أتى العالم الفرنسى باستير فى القرن التاسع عشر فأوضح خطأها) أو يدب على ورق الشجر أو يتكون فى لب الحبوب وقلوب الشجر وجوف الحيوانات الكبار ... وما يتولد فى الطين أو فى ثمر الشجر وما يدب فى المغارات والظلمات ... وأكثرها صم بكم عمى ، جسم بلا أطراف ، حفاة عراة فقراء مساكين بلا حيلة ولا حول ولا قوة ، إلا أن لديها من الآلات ما يتناول المنافع ويدفع المضار شأنها فى ذلك شأن الحيوانات كبيرة الجثة . كما أنها تعيش فى مواضع مكنونة مثل حَبِّ النبات وجوف الحيوانات أو فى الطين . أما التوالد فى العفونات . فيرون أن الغرض منه أن يصفو الجو الهواء وإلا لوقع الوباء وهلك الحيوان دفعة واحدة ، بمعنى أن هذه الهوام تمتص تلك العفونات وتغتذى بها فيصفو الهواء منها ويسلم من الوباء . كما أن تلك الحيوانات الصغار مأكولات وأغذية لما هو أكبر . وعلى أثر هذه المناقشة انتخب الهوام الصرصر ممثلاً لها .

فلما افتتحت المحكمة جلستها فى **اليوم الثانى**، حضر هؤلاء المندوبون عن الحيوان ، بينما حضر عن الإنسان سبعون رجلاً يمثلون مختلف الجنسيات والمذاهب . وكما كانت عملية اختيار ممثلى الحيوانات فرصة للتعرف عليها ، كذلك فإن وقوف ممثلى الإنسان فى هذه المحاكمة كانت فرصة للتعرف على مختلف شعوب العالم ومذاهبهم فى ذلك الوقت . وكأنما نحن أمام دائرة معارف تُقَدِّم لنا بطريقة قصصية ، بحيث يمكن تقديم اقتراح للمهتمين بأدب الأطفال بإعادة صياغة هذه القصة فى ضوء آخر ما وصل إليه العلم الحديث عن العالم الحيوانى ، بالإضافة إلى شعوب العالم وعقائدهم الكبرى ، وفى شكل مبسط .

فقد استعرض فى هذه المحاكمة كل ممثل من ممثلى الإنسان ميزاته : الإيرانى فالهندى فالعبرانى فالسريانى المسيحى فالتهامى القرشى المسلم فاليونانى فالخراسانى . وكان من يُطلَق عليه لقب "صاحب العزيمة" من حاشية ملك الجن يعقِّب على كل منهم بذكر ما لم يذكره من نقائصه وعيوبه . فإذا كان ممثلو الإنسانية يقدم كل منهم صورته الإيجابية ، فقد كانت مهمة صاحب العزيمة أن يقدم فى مقابلها صورتها السلبية .

أما **اليوم الثالث** فقد بدأ بحوار بين ملك الجن ونواب الحيوان هذه المرة ، يقدم فيه كل منهم ملكه الذى أرسله . هكذا تحدث ابن آوى عن الأسد ملك السباع ، والببغاء عن العنقاء ملك الجوارح ، والصرصر عن الثعبان ملك الهوامِّ ، والضفدع عن التنين ملك حيوان الماء . وقد حرص هؤلاء المندوبون المخلصون أن يذكروا ويذكّروا (بتشديد الكاف) أن ملوك الحيوان هؤلاء مع عظم جثث بعضها وشدة بأسها يمكن أن يؤذيه شيء ضعيف . فالأسد لا يتأذى إلا من النمل الصغار ، فإنها مسلطة عليه وعلى أشباله كسلطان البق على الفيلة والجواميس ، وكسلطان الذباب على الملوك والجبابرة من بنى آدم .

أما بالنسبة إلى جماعة الإنس فقد قالوا إن لديهم عدة ملوك لأن أقاليم الأرض سبعة ، فى كل إقليم عدة من البلدان ، وفى كل بلد عدة مدن ، وفى كل مدينة خلائق

كثيرة لا يحصى عددها إلا الله عز وجل . وهم مختلفو الألسنة والأخلاق والآراء والمذاهب والأعمال والأحوال والمآرب .

ولما كان اليعسوب هو الملك الوحيد الذى حضر بنفسه عن جنسه بينما أرسل الملوك الآخرون مندوبين عنهم وعن أجناسهم ، فقد دار حديث ملكيٌّ بينه وبين القاضي ملك الجن استفسر فيه كل منهما عن أحوال رعية الآخر ، وعلى الرغم من أن ملك الجن كان هو القاضى فى هذه المحاكمة فإننا نجده لا يخفى تحيزة للحيوان في هجومه على الإنسان ، فهو يعلن لزميله ملك الحشرات أن طاعة الإنس لرؤسائهم وملوكهم أكثرها خداع ونفاق وغرور ، وهدفها الحصول على المكافآت والخلع والكرامات ، وهذا حكمهم مع أنبيائهم ورسل ربهم ، كل ذلك لغلظ طباعهم وتراكم جهالتهم وعمى قلوبهم ، ثم لا يرضون ، حتى زعموا أنهم أرباب وغيرهم عبيد لهم بغير حجة ولا برهان .

وقد طال الحديث بين ملك الجن وملك النحل ، حتى إن الإنسان احتج على ما خص به القاضي اليعسوب من طول مخاطبة ، فبادر أحد حكماء الجن بالدفاع عن ملكه معلنا أنه ملك يخاطب ملكًا مثله وإن كان مخالفًا له فى الصورة ومباينًا فى المملكة . ثم طمأنهم بأن ملك الجن عادل حكيم لا يميل إلى أحد من الطوائف .

بعد هذه المحاورة الملكية أضاف الإنسان فى هذا اليوم أربع حجج تدل على سيادته بالإضافة إلى الحجج الثلاث التى قدمها فى مناظرة اليوم السابق . وكانت حجته الأولى كثرة العلوم والفنون ، ودقة التمييز ، وجودة الفكر ، وحسن التدبير والتعاون ، والصنايع والتجارات والحرف . فردٌ عليه زعيم الحشرات بما تفعله الحشرات من تصريف أمورها عن علم وفهم وتمييز ... بل تتميز على الإنسان بأنها تبيض وتحضن وتربى أولادها بعلم ومعرفة وشفقة ولا تطلب من أولادها البر والمكافأة ولا حتى الشكر ، بينما أكثر الإنس يريدون من أولادهم برًا وصلة ورحمة ، ويمنون عليهم فى تربيتهم ، فأين هذا من المروءة والكرم والسخاء الذى هو من شيم الأحرار ؟ وإذا كان الإنسان يدَّعى سيادته فلماذا يرغب فيما يفضل عن غيره كعسل النحل

ويستشفى به؟ "فمن عادة الملوك والأرباب أن تحرص ولا ترغب فى فضالة الخدم ، وأيضًا أنتم محتاجون إلينا ونحن مستغنون عنكم فليس لكم سبيل إلى هذه الدعوى" .

أما الحجة الثانية التى أقامها الإنسان فى ثالث أيام المناظرة فهى "طيب حياتنا ، ولذيذ عيشنا ، وطيبات مأكولاتنا". وقد كان جواب الحيوان على هذه الحجة دلالة على مدى ما وصل إليه علم الأغذية فى ذلك الوقت ، فقد أجاب الحيوان بأن هذا الطعام الذى يفخر به الإنسان هو الذى يسبب له الأمراض، فضلاً عن أنه يأكل أكثر مما يحتاج وهذا مما يضاعف من أمراضه ، أما الحيوان فلا يأكل إلا نوعًا واحدًا يشبعه ، ولهذا فإنه لا يعانى مما يعانى منه الإنسان من أمراض ، كما أن الحيوانات تنام بلا أبواب مغلقة ولا حصون، لا يخافون - كما يخاف الإنسان - من أن يأتى من يستولى على ما يخزنونه من أطعمه . فلما رد الإنسان بأن معاشر الحيوان يصيبها المرض مثلما يصيب الإنسان ، كان الجواب أن هذه الحيوانات هى تلك التى تعيش أسيرة الإنسان كالبهائم والأنعام ، ممنوعة التصرف برأيها فى مصالحها فى أوقات ما تدعوها طباعها المركوزة فى جبلّتها ، وتطعم وتسقى فى غير وقته أو غير ما تشتهى ، أو من شدة الجوع والعطش تأكل أكثر من مقدار الحاجة ، ولا تُترك أن تروض نفسها كما يجب ، فتتعب أبدانها فيتعرض لها بعض الأمراض من نحو ما يعرض للإنسان . وقد كان الإنسان قبل عصيان ربه يعيش فى ذلك البستان الذى بالشرق على رأس الجبل كما يعيش الحيوان اليوم ، يأكل ويشرب بلا تعب، حتى عصى ربه وخرج هو وزوجه عريانين مطرودين ، فأصبح عليهما أن يأكلا بعناء وشقاء .

وأما أن للإنسان مجالس لهو وفرح وأعراس وولائم ورقص وحكايات ومضاحك وتحيات وتهانى ومدح وثناء ، كما أن لديه الحلى والتيجان والأساور والخلاخيل وما شاكلها مما ليس لدى الحيوان منه شىء ، فإن للإنسان فى مقابل ذلك ضروبًا من العقوبات وفنونًا من المصيبات مما ليس لدى الحيوان منه شىء ، فبإزاء الأعراس هناك المآتم ، وبدل التهنئات التعازى ، وبدل الغناء والألحان النوح والصراخ ، وبدل الضحك

البكاء ، وبدل الإيوانات العالية المضيئة القبور المظلمة والتوابيت الضيقة، وبدل الحلي والتيجان والخلاخيل القيود والأغلال والمسامير ، وبدل كل لذةٍ ألم ، وهذه كلها من علامات العبيد والاستعباد .

أما ثالثة حجج ثالث يوم فهي أن الله أكرم الإنسان بالوحي والنبوءات والكتب المنزلات ، وخصه بالأوامر والنواهي كالصوم والصلوات والصدقات ... وقد رد الحيوان هذا السهم إلى صدر الإنسان حين أجاب أن الله لم يبعث أنبياء للإنسان إلا لكفره وجهله وإنكاره لربوبية الصانع وجحوده لوحدانيته ، أما الحيوان فهو برىء من ذلك كله: "عارفون ربنا ، مؤمنون به ، مسلمون موحدون ، غير شاكِّين" . أما الصوم والصلوات والصدقات فهي عذاب وعقوبات وغفران للذنوب ومحو للسيئات ، والحيوان لا يحتاج إلى شيء من هذه الأوامر والنواهي لأنه برىء من الذنوب والفحشاء . وهنا يفخر الحيوان على الإنسان بأنه لا يتصل بأنثاه إلا مرة واحدة في السنة لا لشهوة غالبة ولا للذة راغبة ولكن لبقاء النسل . فالإنسان هنا متهم بشره الجنس كما اتُّهم من قبل بشره الطعام . وأما ما جاء في الكتب المنزلة من بيان للحلال والحرام فهذا لقلة معرفة الإنسان بما ينفعه وما يضره ، بينما الحيوان قد أُلهِمَ جميع ما يحتاج إليه من أول الأمر .

حجة رابعة على سيادة الإنسان هي حسن لباسه وستر عوراته . وقد رد على ذلك كليلة أخو دمنة بأن كل ما يفخر به الإنسان من لباس إنما هو متخَذ من سواه من البهائم . ولولا أن عصى آدم وحواء ربهما لما طُردا عريانين من الجنة واحتاجا إلى كل هذا اللباس ، ولظل الإنسان مثل سائر الحيوانات التي كانت في تلك الجنة ولم تعصِ لربها أمراً .

حجة خامسة أنه ليس هناك جنس أقسى قلوبًا وأقل نفعًا وأكثر ضرراً من السباع ، وكان الجواب أنهم تعلموا ذلك من الإنسان واقتدوا به فيما يفعله بالبهائم . بل إن الإنسان هو الذي أحوج السباع إلى ذلك ، لأنه قبل خلق آدم كانت لا تحتاج إلى صيد الأحياء من البهائم لأنه كان في كثرة جيفها وما يموت كل يوم بآجالها كفاية لها

وقوت منها ، ولكن عندما جاء الإنسان واستأثر بالأنعام والبهائم ولم يترك فى البرارى والآجام واحداً منها ، عدمت السباع جيفها فاضطُرَّت إلى صيد الأحياء منها ، وحل لها ذلك كما حل للإنس الميتة عند الاضطرار . وأما أن السباع تقبض على فرائسها بمخالبها وأنيابها وتخرق جلودها وتشق أجوافها وتكسر عظامها وتشرب دماءها وتأكل لحمها ، فهكذا يفعل الإنسان أيضاً لكن بسكاكين حداد ثم نار الطبخ وحر الشى زيادة على ما تفعل السباع . وأما ضرر الحيوان لغيره فهو أمر صغير حقير إلى جانب ما يفعله الإنسان، لا لغيره من الحيوان فحسب بل وبعضه لبعض من ضرب بالسيوف والسكاكين ، وقطع الأيدى والأرجل ، والحبس والسرقة ، والغش والخيانة فى المعاملة ، والمكر والخديعة (يلاحظ هنا المساواة بين العدوان الجسمى والعدوان النفسى) وهو ما لا تفعله السباع بعضها مع بعض .

أما قلة نفع السباع لغيرها من الحيوان ، فإن الإنسان ينتفع منها بجلودها وشعورها ، ولكن أية منفعة للحيوان من الإنسان ؟ وإذا كان هناك عدوان من الحيوان فإنما هى عدوى من الإنسان على طول تاريخة منذ قتل قابيل أخاه هابيل .

ولا يكتفى زعيم السباع بالدفاع عن جنسه ، لكنه يحوّل دفاعه إلى هجوم واتهام للإنسان ، فأهل الصلاح من الإنسان يفرون إلى رءوس الجبال وبطون الأودية والآجام مأوى السباع ويجاورونها فى أماكنها ولا تتعرض لهم السباع، فهذا دليل على صلاح السباع لأنه لا يعاشر الأخيار إلا الأخيار ، كما لا يعاشر الأشرار إلا الأشرار . وقد أيَّد أحد حكماء الجن هذا الرأى مما جعل ميزان العدل يميل مع الحيوان وضد الإنسان ، وكان دلالة على ذلك أن يُسدَل الستار على ثالث يوم من أيام هذه المناظرة وقد خجلت جماعة الإنس لأول مرة ونكست رءوسها حياء .

فلما كان **اليوم الرابع** والأخير ، افتُتِحت الجلسة بلا مقدمات ، واستؤنفت المناظرة العتيدة كأنما لم تتوقف ، فمضى الإنسان يفخر بمختلف المهن والحرف والوظائف التى يشغلها الناس ابتداء بالملوك والأمراء . وقد تولى الببغاء الرد فذكر أن إزاء كل ما يفخر به الإنسان فى هذا الصدد يوجد ما هو مذموم ابتداء من النماردة والجبابرة والكفرة والفجرة واللصوص ... مما لا يوجد عند الحيوان . وإذا كان عند الإنسان ملوك وجنود

ورعية ، فإن لجماعات الفيل والنحل والسباع والطيور رؤساء وجنوداً وأعواناً ورعية، ورؤساؤها أحسن سياسة وأشد رعاية من ملوك بنى آدم لرعيتهم ، لأن ملوك بنى آدم لا ينظرون إلى أمور الآخرين إلا من خلال منفعتهم هم أولاً ، بينما ملوك الحيوانات ورؤساؤها لا يطلبون من رعاياهم عوضًا ولا جزاء فيما يسوسونهم ، اقتداء بسنة الله الذى خلق عبيده وأعطاهم من غير سؤال ولم يطلب منهم جزاءً . وهكذا يوجَّه الاتهام إلى الإنسان بالأنانية للمرة الثانية بعد أن اتُّهم فى أنانيته عند تربيته أولاده ، كما اتهم من قبل بالشره فى الطعام والجنس ، مما أخجل جماعة الإنس للمرة الثانية فى هذه المحاكمة .

ثم استأنف الببغاء تفنيده لما يفخر به الإنسان قائلاً إن النحل يبنى بيوته أحذق من المهندسين والبنائين ، وهكذا العنكبوت ودودة القز وغيرها ، وكذلك يتفوق الحيوان على الإنسان فى تربية أولاده ، فالإنسان يحتاج إلى التعلم حتى آخر العمر ، بينما يخرج فرخ لا يحتاج إلى تعليم من الآباء والأمهات (والواقع أن تعلم الإنسان حتى آخر العمر حجة للإنسان وليست حجة عليه ، فتلك إحدى ميزاته الإنسانية) .

وأما افتخار الإنسان بأن منه الشعراء والخطباء والمتكلمين فهو عن عدم فهم بمنطق الطير ولغته وتسبيحه ، وبرهاناً على ذلك قول الله عز وجل: "وإن من شىء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم"، فنسبكم الله تعالى إلى الجهل وقلة العلم والفهم بقوله "لا تفقهون تسبيحه" ، ونسبنا إلى العلم والفهم بقوله "كل قد علم صلاته وتسبيحه" .

الحجة الثانية التى افتخر بها الإنسان على الحيوانات فى رابع أيام المحاكمة هى وحدانية صورته وكثرة صورها واختلاف أشكالها ، لأن الرئاسة والربوبية بالوحدة أشبه ، والعبودية بالكثرة أشبه . وقد رد زعيم الطيور قائلاً : "صدق أيها الملك بما قال ، ولكن نحن وإن كانت صورنا مختلفة فنفوسنا واحدة ، وهؤلاء الإنس وإن كانت صورهم واحدة فإن نفوسهم كثيرة مختلفة لكثرة آرائهم واختلاف مذاهبهم وفنون

دياناتهم ، حتى إنهم يكفِّر بعضهم بعضًا ، والحيوانات من هذا كله براء ، ومذهبهم واحد "فكلنا موحدون مؤمنون مسلمون غير مشركين" .

وهنا يعلن المستبصر الفارسى أن بنى الإنسان أيضًا ربهم واحد ، ولكن جاء اختلاف الدينات والآراء والمذاهب لأنها طرقات ومسالك ووسائل والمقصود واحد ، وفى أىٍّ من الجهات توجَّه الإنسان فثم وجه الله .

غير أن ملك الجن ألقى سؤالاً هامًّا ما يزال يؤرقنا إلى اليوم فى الحوار الدائر حول الدين والسلطة وهو : لِمَ يقتل الإنسان أخاه الإنسان إذا كان أهل الديانات كلهم قصدهم هو التوجه إلى الله ؟ فيجيبه المستبصر الفارسى : نعم أيها الملك ، ليس من أجل الدين ، لأن الدين لا إكراه فيه ، لكن من أجل سنة الدين التى هى الملك، أى من أجل السلطة بلغتنا اليوم . إن قتل الأنفس سنة فى جميع الديانات والملل والدول كلها ، غير أن قتل النفس فى الدين هو أن يقتل طالب الدين نفسه ، وفى سنة الملك هو أن يقتل طالب الملك غيره . وقتل النفس فى الدين معناه إنكارها وقتل شهواتها والموت فى سبيل الله **(انظر الملحق رقم ٢)** .

أما ثالثة حجج ذلك اليوم فيبدو أن الإنسان احتفظ بها إلى اللحظة الأخيرة ليلقيها كالضربة القاضية عندما تفشل ضرباته الأخرى ، لقد خصه الله بالبعث والنشور ، والخروج من القبور وحساب يوم الدين ، والجواز على الصراط المستقيم ، ودخول الجنات من بين سائر الحيوان .

وقد حاول الحيوان أن يفند هذه الحجة بضدها ، كما سبق أن فند حجة زهو الإنسان بأن له أعيادًا وأفراحًا ، ذلك أن الإنسان قد وُعد كذلك بعذاب القبر وسؤال منكر ونكير وأهوال يوم القيامة ، وشدة الحساب ، والوعيد بدخول النيران وعذاب جهنم ، أما الحيوان فلم يوعد لا بثواب ولا بعقاب .

فبادر الحجازى بالرد بأن الإنسان يتفوق على الحيوان بالخلود على أى الأحوال ، وهنا أجمع زعماء الحيوان وحكماء الجن على التسليم بهذا التفوق الإنسانى . وطلب ممثل الإنسان ذلك الخبير الفاضل الذكى المستبصر ، الفارسى النسبة ، العربى الدين ، الحنفى الإسلام ، العراقى الأدب ، العبرانى المخبر ، المسيحى المنهاج ، الشامى النسك ، اليونانى العلوم ، الهندى التعبير ، الصوفى الإشارات ، الملكى الأخلاق ، الربانى الرأى ، الإلهى المعارف ، طلب النطق بالحكم .

ولقد أمر القاضى أن تكون الحيوانات بأجمعها تحت إمرة الإنسان ، ويكونوا منقادين له . فقبلوا مقالته، ورضوا بذلك وانصرفوا آمنين .

(٢)

فى نهاية الرسالة يسأل إخوان الصفا القارئ قائلين : لا تظنن بنا السوء ، ولا تعد مقالتنا ملعبة الصبيان ومخرقة الإخوان ، لأن عادتنا جارية على أنا نبيِّن الحقائق بألفاظ وعبارات على وجه الإشارات ، وتشبيهات على لسان الحيوانات ، ومع هذا لا نخرج عما نحن فيه ، عسى أن يتأمل المتأمل فى هذه الرسالة ويتنبه من نوم الغفلة ويتعظ من مواعظ الحيوانات وخطبهم ويتأمل كلامهم وإشاراتهم لعله يفوز بالموعظة الحسنة، ومعنى هذا أنهم يعلنون صراحة أنهم ينتقلون فى هذه الرسالة من الأسلوب الإنشائى الذى التزموه فى معظم رسائلهم إلى الأسلوب الخبرى الذى هو أساس القص ، وبتعبير آخر فإننا ننتقل من الأسلوب التقريرى الذى يغلب عليه الفعل المضارع لأنه يصف ويقرر ، إلى الأسلوب التصويرى الذى يغلب عليه الفعل الماضى لأنه يقص . ففى نهاية الفصل السابع عشر من هذه الرسالة نقرأ هذه الجملة : "ومن الطير ما يطوى رقبته إلى صدره يجمع رجليه تحت بطنه فى طيرانه كمالك الحزين" . فإذا انتقلنا إلى بداية الفصل التالى وجدنا أننا نقرأ أسلوباً مختلفًا تمامًا هذا نصه : "يقال إنه لما توالدت أولاد بنى آدم وكثرت وانتشرت فى الأرض براً وبحراً وسهلاً وجبلاً ..." . معنى هذا أنه حدث تحول من أسلوب موضوعى هادئ يقوم على

التفكير العقلى ، إلى أسلوب فنى نابض بالحياة يقوم على انفعال وجدانى ، فسرى الدفء فيما كان هامدًا باردًا تحت مشرط النظرة العلمية – بالمعنى المتعارف عليه فى ذلك الزمن – وتحولت الأشياء التى كان يطبق عليها السكون إلى شخصيات تضج بالحياة ، يخرج الكلام منها بعد أن كان الكلام عنها ، وبعد أن كانت وجودًا فى المطلق شأنها فى ذلك شأن بقية ما تناوله إخوان الصفا فى رسائلهم السابقة واللاحقة كالعدد والمعادن والنبات ... أصبح لها بالذات هنا حياة فى المكان والزمان . وهكذا توارى المؤلف أو المؤلفون ليبرزوا هذا الحشد من الحيوان والناس والجان الذين ربما قل أن احتشد مثلهم منذ طفا فلك نوح فوق مياه الفيضان ، وتخلوا عن وقارهم الذى ساد رسائلهم والتزموا به ليطلقوا العنان لهذه الصرخة التى تجسدت حيوانًا وإنسانًا وجانًا، يتقارعون بالحجة، ويتصارعون بالكلمة، يدفع المؤلفين إلى ذلك ويثيرهم – فيما أتخيل – وحشيةُ الإنسان واحتجاجهم عليها ، أكثر مما يدفعهم تعاطف مع الحيوان أو انتصار لقلة حيلته أمام بطش عظيم المخلوقات ، لأنهم لا يدينون بطش الإنسان بالحيوان فحسب ، بل وبأخيه الإنسان ، معلنين أن هذا ما لا ينحط إليه الحيوان مع بنى جنسه من الحيوان(1) .

تعليل آخر لتميز هذه المناظرة فيما أرى هو أن كاتبها كان – على الأرجح – غير من كتبوا بقية الرسائل ، وكان يتميز عنهم بلا شك بموهبة فنية . فنحّى إخوانه جانبًا ، ولعلهم أفسحو له بضع مئات من الصفحات فى رسائلهم ، لتتدفق على قلمه هذه المناظرة تلوينًا للسياق فلا يكون على وتيرة واحدة حتى يجذب إلى رسائلهم أكثر من ذوق . وفيما عدا تباين وسائل المعالجة فى هذا النص عنها فى بقية الرسائل ، فإنه ليس لدينا فى الوقت الحاضر سند آخر يرفع هذا الترجيح إلى رتبة اليقين .

---

(١) تداعى الحيوانات على الإنسان ، دار الآفاق الجديدة ، عن النص المنشور فى القاهرة عام ١٣١٨ هـ الموافق ١٩٠٠م ، بيروت ، ١٩٧٧ ، قدم لها فاروق سعد ، ص ٢٦٣ .

النظرة الشاملة :

ولما كانت هذه المناظرة القصصية لم تُكتب كعمل مستقل بل جاءت ضمن رسالة لإخوان الصفا ، والرسالة واحدة من بين اثنتين وخمسين رسالة علمية فلسفية ، فقد كان من الطبيعى أن تتسرب إليها تلك النظرة الكلية الشاملة التى تقوم على أساسها الرسائل الاثنتان والخمسون .

ونحن نجد تلك النظرة الشاملة ، للمكان أحياناً ، وللزمان أحياناً ، وللمكان والزمان أحياناً ثالثة ، تطل علينا أو تفصح عن نفسها خلال الفقرات الحوارية من حين إلى آخر .

فالرسالة تبدأ باستعراض سريع لتاريخ العلاقة بين الإنسان والحيوان منذ توالدت أولاد آدم وكثرت حتى نجحوا فى تسخير بعضها كالأنعام والبهائم ، بينما نفرت منهم بقيتها إلى البرارى والآجام ، ومع ذلك فقد جد بنو آدم فى طلبها بأنواع الحيل والقنص والشباك والفخاخ ، معتقدين أنها عبيد لهم هربت منهم . ثم تمضى الأعوام على ذلك إلى أن بُعث محمد صلى الله عليه وسلم ، ودعا الإنس والجن إلى دين الإسلام ، فأجابته طائفة من الجن وحسن إسلامها .

وفى مكان آخر تناولت الرسالة كذلك تاريخ العلاقة بين الإنسان والجن ، منذ كان الجن أول قاطنى الأرض مروراً بطردهم إلى أطراف الأرض وإحلال الملائكة محلهم ، ثم خلق آدم ، وامتناع إبليس – وأصله من الجن وإن كان قد وصل إلى منصب الرياسة بين الملائكة – عن السجود والطاعة له ... حتى جاء الإسلام ودخلت فيه قبائل من الجن وحسن إسلامها وصلح الأمر بين الجان والمسلمين من أولاد آدم .

وهكذا تقدم الرسالة خلفية تاريخية لعلاقة الإنسان بالطرفين الآخرين اللذين يشاركان فى تلك المناظرة ، الطرف الذى يمثل الاتهام والشكوى وهو الحيوان ، والطرف الذى يقوم بالفصل فى النزاع وهو الجن .

بل إن الرسالة تعرضت لنظرة تاريخية أشمل هى ما نسميه اليوم بالدورات الحضارية . فقد كان كل خطيب – حيواناً كان أو إنساناً – يقدِّم لحديثه

بخطبة تتضمن رؤيته الشاملة للوجود تقوم على عقيدته أو مذهبه . مثال ذلك اليونانى الذى قال :

الحمد لله الواحد الأحد ، الفرد الصمد ، الدائم السرمد ، كان قبل الهيولى ذات الصور والأبعاد ، كالواحد قبل الأعداد ، والأزواج والأفراد ، وهو المتعال عن الأنداد والأضداد . والحمد لله الذى تفضل وتكرم وأفاض من جوده العقل الفعال .

إلى أن مضى يتفاخر بتفوق العقل اليونانى ورجاحته وما وصل إليه فى الطب والهندسة وعلم النجوم وتركيب الأفلاك ، ومعرفة منافع الحيوانات والنبات ، ومعرفة الأبعاد والحرمات ، وآلات الأرصاد ، والطلسمات ، وعلم الرياضيات والمنطقيات والطبيعيات والإلهيات .

وقد رد عليه صاحب العزيمة – وهو من حكماء الجن – بأن اليونان أخذوا بعض علومهم من علماء بنى إسرائيل ، وبعضها من حكماء مصر ، ونقلوها إلى بلادهم ونسبوها إلى أنفسهم . ورد عليه اليونانى مؤيداً أن علوم الناس بعضها من بعض ، فالفرس أخذوا من الهند وبنو إسرائيل من سائر الأمم ومن كتب أنبيائهم .

فعاد صاحب العزيمة يقول إن العلوم تبقى فى أمة دون أمة فى وقت دون وقت من الزمان إذا صار المُلك والنبوءة فيها ، فيغلبون سائر الأمم ويأخذون فضائلها وعلومها وكتبها فينقلونها إلى بلادهم وينسبونها إلى أنفسهم .

وعندما كان الجن يتناقشون مع ملكهم بعد انتهاء اليوم الأول للمناظرة أو المحاكمة فيما يتخذونه من خطة فى الخلاف بين الحيوان والإنسان ، وتساءل أحدهم عن مصير البهائم إن هى هُزمت أمام الإنسان لقصورها عن الفصاحة والبيان ، ولغلبة الإنسان عليها بذؤابة اللسان ، كان رأى أحدهم أن تصير هذه البهائم فى الأسر والعبودية إلى أن ينقضى دور القرن ويأتى جيل آخر ويأتى الله بالفرج والخلاص . ويستشهد على ذلك بما حدث على طول التاريخ فيقول : كما نجا آل إسرائيل من عذاب آل فرعون ، وكما نجا آل داود من عذاب بختنصّر ، وكما نجا آل حِمْيَرَ من عذاب آل تُبَّع ، وكما نجا آل ساسان من عذاب آل يونان ، وكما نجا آل عدنان من

عذاب آل أردشير ... فإن هذه الدنيا دول وبين أهلها تدور بإذن الله وسابق علمه ونفاذ مشيئته بموجبات أحكام القرانات والأدوار فى كل سنة مرة ، أو فى كل اثنتى عشرة سنة مرة ، أو فى كل ستة وثلاثين ألف سنة مرة ، أو فى كل ثلاث مائة وستين ألف سنة مرة ، أو فى كل يوم مقداره خمسون ألف سنة .

وإذا كان إخوان الصفا قد أشاروا هنا إلى فكرة تنقل الحضارات لأننا هنا بصدد شكل قصصى لا يسمح بالشرح والإفاضة ، فقد ذكروا بوضوح نظريتهم فى الدورات الحضارية وذلك فى الرسالة الرابعة من رسائلهم والخاصة بالجغرافيا . فقد ذكروا أن كل دولة لها وقت فيه تبتدئ ، وغاية إليها ترتقى ، وحد إليه تنتهى . فإذا بلغت إلى أقصى غاياتها ومدى نهاياتها ، سارع إليها الانحطاط والنقصان ، وبدأ فى أهلها الشؤم والخذلان ، واستأنف فى الآخرين القوة والنشاط والظهور والانبساط ، وجعل كل يوم يقوى هذا ويزيد ، ويضعف ذاك وينقص ، إلى أن يضمحل الأول المتقدم ويستمكن الآتى المتأخر (١) .

وهم لا يشبِّهون هذا بدورة الحياة البيولوجية كما فعل ابن خلدون بعدهم بنحو أربعة قرون (٧٣٢ – ٨٠٨هـ / ١٣٣٢ – ١٤٠٩) ولكنهم يستمدونه من الدورات الزمانية مثل تداول الليل والنهار والفصول الأربعة .

وإذا كانت الرسالة قد أشارت إلى التغيرات أو الدورات الحضارية ، فإنها قد تعرضت كذلك لدورات من نوع آخر ، فكل حيوان – كبيراً كان أو صغيراً – يكون آكلاً يوماً مأكولاً فى يوم آخر ، لا يُستثنى من ذلك الإنسان ، فهو يوماً آكل للحوم الحملان والغنم والبقر والطير ، فإذا مات أكله فى قبره الديدان والنمل والذباب .

وهناك أكثر من قضية عندما أثيرت فى أثناء ما دار من مناقشات ، كانت النظرة الشاملة أساس إيضاحها . فعندما ذكر الأرنب نقائص الإنسان والخيل نبَّهه الحمار إلى عدم الإكثار من اللوم ،لأنه ما من أحد من الخلق أعطِىَ فضائل جمة إلا وقد حُرم ما هو أكبر منها ، وبالعكس فإنه ما من أحد حرم مواهب إلا وقد أُعطِىَ شيئًا لم يُعطَه

(١) الرسائل ، طبعة المطبعة التجارية ، جـ ١ ، ص ١٣٠ .

غيره ، لأن مواهب الله كثيرة لا يستوفيها كلها شخص واحد ولا ينفرد بها نوع ولا جنس ، بل قد فرقت على الخلق طُرًّا . وما من شخص آثار الربوبية عليه أظهر إلا ورقُّ العبودية عليه أبين ، مثال ذلك الشمس والقمر ، فإنهما فى مقابل ما أعطاهما الله من مواهب النور والعظمة والظهور والجلاله ، حُرما تجنب الكسوف ، ليكون ذلك دليلاً لأولى الألباب على أنهما لو كانا إلهين لما انكسفا .

مثل آخر على ذلك عندما طلب الصرصر أن تزيده الحية بيانًا على منفعة الحيات للحيوانات ، فكان رد الحية أن الله تعالى أبدع الخلائق بعضها لصالح بعض ، وإن تسبب عنها ضرر ، فإن نفعها يكون أعمَّ ، والصلاح أكثر من الفساد . وضربت الحية مثالاً لذلك بالشمس أيضًا ، فهى ترسل نورها وحرارتها على العالم أجمع ، ولكن ربما يعرض منها تلف وفساد لبعض الحيوانات والنباتات ، ولكن يكون ذلك معفوًا من حيث النفع العميم وصلاح الكل . وكذلك الأمطار حكمها حكم الشمس . وهكذا حكم الهوام التى من بينها الحيات يخلقها الله تعالى من المواد الفاسدة والعفونات ليصفو الجو والهواء منها فلا تكون سببًا للوباء وهلاك الحيوانات كلها دفعة واحدة .

وفى ثانى أيام المناظرة يقدم حكيم الجن نظرته الشاملة للخلائق وترتيبها ، فهى أربعة : الجن والإنس والملائكة والحيوان ، منها ما هو فى أعلى عليين وهم الملائكة المقربون وعباده المصطفَون ، خلقهم من نور عرشه ، وجعل منهم حَمَلَته . ومنها ما هو فى أسفل سافلين وهم مردة الشياطين وإخوانهم من الكافرين المشركين من الجن والإنس أجمعين ، ومنها ما بين ذلك وهم عباده الصالحون من المؤمنين والمؤمنات والمسلمين والمسلمات .

وحين يتحدث الإيرانى يعلن أن الإيرانيين لب الناس ، والناس لب الحيوان ، والحيوان لب النبات ، والنبات لب المعادن ، والمعادن لب الأركان (أى العناصر الأربعة : الهواء والنار والماء والتراب) "فنحن لب الألباب" .

فالمتحاورون تتسع رقعة تفكيرهم إلى أبعد الآفاق زمانًا ومكانًا ، وليس أدل على ذلك من أنه عندما تشاورت جماعة الإنس بعد مناظرة اليوم الأول فيما عساهم يقولون إثباتًا لسيادتهم على الحيوانات ، اقترح أحدهم أن يقول: إنها عبيدنا ورثناهم عن

آبائنا وأجدادنا . فلما أبدى البعض تخوفه من أن يطالبهم القاضى بالصكوك والوثائق التى تثبت هذا الادعاء ، بادر الأعرابى قائلاً : نقول لقد كانت لنا عهود ووثائق وصكوك لكنها غرقت أيام الطوفان .

وعندما تفاخر الإنسان على الحيوان بما لديه من أعياد ودور عبادة وقِبلة، إلخ ، كانت إجابة الطير الرائعة أنه ليس له شيء من ذلك لأنه لا يحتاج إليه، فالأماكن "كلها لنا مساجد ، والجهات كلها قبلة ، أينما توجهنا فثم وجه الله ، والأيام كلها لنا جمعة وعيد ، والحركات كلها لنا صلوات وتسبيح" .

تلك هى النظرة الرحبة التى تتخلل الرسالة من أولها إلى آخرها ، اتساع فى الأفقين الزمانى والمكانى ، واتساع فى الأفق العقلى أيضاً .

الحوار :

ولما كانت القصة قصة احتكام طرفين إلى قاض فهى قصة حوارية ، بمعنى غلبة الحوار على السرد . فالحوار يغطى المساحة الأوسع من القصة ، وبالتالى يلعب دوراً أساسيًا .

وأول ما يلاحَظُ على الحوار عدم رتابته ، وقد تحققت حيويته بأكثر من وسيلة ، فهو قد يطول أحيانًا حتى ليبلغ عدة صفحات كما حدث عند ردود الببغاء زعيم الجوارح فى اليوم الرابع للمناظرة ، أو عندما يروى حكيم الجن للملك قصة العلاقة بين الجان والإنس، أو بتعبير المؤلفين "ما جرى بين آدم وبنى الجان فى الدهور السالفة" ، وقد يقصر حتى لا يزيد عن كلمة واحدة قد لا تزيد عن حرفين مثل كلمة "لا" .

كذلك لا يقتصر الحوار على الطرفين المتنازعين فقط : الإنسان والحيوان ، بل يتدخل الجن أحيانًا ابتداءً من ملكهم باعتباره القاضى ، بالاستفسار مرة وبتأييد حجة أحد الطرفين (الحيوان غالبًا) مرة أخرى ، ويكون ذلك بطريقة استفهامية تنبيهًا أو إثارةً للطرف الآخر حتى يدافع عن موقفه أو يفند حجة معارضه . ويتسع الحوار ليشمل أفرادًا من كل جنس ، فيتدخل حكماء الجن وممثلو الإنسان والحيوان ، مثلما

حدث عندما تدخلت أنواع البهائم والأنعام فى الحوار ليفند كل منها ما يدّعيه الإنسان أنه يرعاها ويشفق عليها على نحو ما يفعل الأرباب مع العبيد ، فانبرى كل منها يروى بإيجاز بليغ ما يرتكبه الإنسان معه من أنواع التعذيب . ثم تصيح البهائم والأنعام معًا كأنها الكورس فى مسرحية إغريقية : ارحمنا أيها الملك العادل الكريم ، وخلصنا من جور هؤلاء الآدميين الظلمة . فيتلفت ملك الجن إلى حكمائه طالبًا رأيهم ، فيردون معًا أيضًا مؤيدين شكوى الحيوان ، ويضيفون إليهم شكواهم منه ، فالإنسان يتعوذ من شر الجن بالتعاويذ والرقى والأحراز والتمائم وما شاكلها ، مع أنه لم يحدث قط أن اعتدى جنى على إنس ، بل هذه الخصال توجد فيهم ... فمما يضفى على الحوار حيوية أنه يصدر عن أفراد أحيانًا وعن مجموعات أحيانًا أخرى .

معنى هذا أن الحوار أقرب إلى الحوار المسرحى الذهنى ، فيه التنويع والتلوين سواء في الشخصيات أو فى طريقة تنقله من شخص إلى آخر ، أو فى قصـره مـرة لا سيما إذا كان على لسان القاضى ملك الجن، أو طوله مرات لا سيما إذا كان اتهامًا يتضمن شرحًا وتبسيطًا .

كذلك يمتاز الحوار بجمال الإقناع العقلى ، فنحن ما نكاد نستمع إلى حجة الإنسان ونكاد نقتنع بها ، حتى نستمع إلى رد الحيوان فنعود ونصبح أكثر اقتناعًا بذلك الرد المضاد . كما يمتاز بأسلوبه المسترسل البسيط ، لا يلجأ إلى استخدام المحسنات البلاغية – التى سادت فى ذلك القرن على وجه التحديد ، القرن الرابع الهجرى – إلا لتوظَّف فنيًا كأن يعبر السجع عن تغريد الطيور . كما نجد الاستخدام الذكى لأسلوب الاستفهام .

ويلاحَظُ أن سيطرة الحوار لم تكن فقط خلال الأيام الأربعة لانعقاد المحكمة ، بل لقد استُخدم بين أول يوم وثانى يوم من أيام المحاكمة ، حين أتيحت الفرصة للأطراف المشتركة للتشاور ووضع الخطط تهيُّؤًا لاستئناف المحاكمة أو لاختيار ممثلى الطرفين المتنازعين الذين سيقومون بمهمة الاتهام أو الدفاع . فهنا نجد أن أسلوب الحوار كان هو الغالب أيضًا ، وهو أسلوب معروف فى أساليب القص الهندى ، وفى قصص

الحيوان على وجه الخصوص . وهو أوضح ما يكون في كتاب مثل كتاب "كليلة ودمنة" في أدبنا العربي والذي يعرفه إخوان الصفا حق المعرفة ، فمنه استمدوا اسم جماعتهم ، كما أنهم منه استمدوا اسم ممثل السباع كليلة أخي دمنة .

ويلاحَظُ أخيراً أنه في نهاية المحاكمة طالت فقرات الدفاع من جانب الحيوان واستفاضت ، وأصبح السؤال يثير أكثر من نقطة ، والإجابة ترد عليها جميعًا نقطة بعد أخرى ، وهو ما كان موزَّعًا من قبل في أوائل المناظرة على عدة أُسئلة وعدة أجوبة أقلَّ طولاً .

الشخصيات :

لئن بدا أسلوب الحوار أحياناً كأنما يجرى على نمط واحد ، وكأنما هناك عقلية واحدة تملى الحوار أو توزعه على المشتركين فيه ، فإنه نجح في بعض الفصول في التعبير عن الشخصيات الناطقة . ولعل ذلك كان أوضح ما يكون حين اجتمعت الطيور لاختيار ممثلها في المناظرة وذلك بطريقتين : تقديم كل طير من الطيور على لسان الطاووس إلى ملكها السيمرغ بتلخيص ملامحه المميزة وتشبيهه بمن يماثله من الإنسان ، ثم إنطاقه بما يعبر به عن شخصيته ووظيفته . ولما كانت أصوات الطيور تتميز بأنها أقرب إلى الموسيقى ، وكان الشعر والنثر المسجوع هما أقرب الأساليب اللغوية إلى الموسيقى ، فقد جاء تعبير الطير عن شخصيته خليطًا من الشعر والنثر المسجوع . كما استند إخوان الصفا في ذلك إلى الآيات القرآنية التى أوردوها على لسان شخصيات قصتهم والتى تذكر أن مخلوقات الله تسبح بحمده ، ولكن الإنسان لا يفقه لغتنا "وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون" و "كل قد علم صلاته وتسبيحه" .

فلنستمع إلى الطاووس يعرِّف الغراب إلى ملك الطير – على سبيل المثال – فيقول: وأما الغراب الكاهن المُنبِئ الأنباء ، فهو ذلك الشخص اللابس المتوقى الحذر ، المذكِّر

بالأسحار ، الطوّاف فى الديار ، المتتبع للآثار ، الشديد الطيران ، الكثير الأسفار ، الذاهب فى الأقطار ، المخبر بالكائنات ، المحذر من آفات الغفلات ، وهو القائل فى نعيقه وإنذارة : الوحا الوحا ، النجا النجا ، احذر البلى يا من طغى وبغى ، وآثر الحياة الدنيا ، أين المفر والخلاص من القضا ، إلا بالصلاة والدعا ؟ لعل رب السما ، يكفيكم البلا كيف يشا .

وأما الحمام الهادى المحلق فى الهواء ، الحامل للكتاب ، السائر إلى بلاد بعيدة فى رسائلة ، هو القائل فى طيرانه وذهابه : يا وحشتا من فرقة الإخوان ، ويا اشتياقًا للقا الخلان ، يارب فارشدنى إلى الأوطان .

ولما كان الكركى يطير فى الجو صفين صفين ، فإن الطاووس حين يقدمه يستخدم المثنى فى التعريف به ، كما يجعله يستخدم المثنى فى تسبيحه تعبيراً عن هذه الظاهرة الخاصة به ، مما يجعل الأسلوب مطابقًا للمضمون ومعبراً عنه لفظًا ومعنى . يقول الطاووس : وأما الكركى الحارس فهو ذلك الشخص القائم فى الصحراء ، الطويل الرقبة والرجلين ، القصير الذنَب الوافر الجناحين، وهو الذاهب فى طيرانه فى الجو صفين ، الحارس بالليل نوبتين ، القائل فى تسبيحه : سبحان مسخر النيّرين (أى الشمس والقمر) ، سبحان مازج البحرين، سبحان رب المشرقين ، الخالق من كل شىء زوجين اثنين .

ويلاحظ فى تقديم الطيور التركيز على النواحى البصرية والسمعية وأحيانًا الشمّية كما جاء فى وصف الهدهد بأنه المنتن الرائحة .

ونحن نلتقى بنفس طريقة تقديم الشخصيات عندما نلتقى بالبوم عند اختيار الجوارح ممثلها : فأما البوم فإنه قريب المجاورة لهم (أى الآدميين) فى ديارهم العافية ، ومنازلهم الدارسة ، وقصورهم الخربة ، وينظر إلى آثارهم القديمة ، ويعتبر بالقرون الماضية ، وفيه مع كل ذلك من الورع والزهد والخضوع والتقنع والتقشف ما ليس فى غيره ، ويصوم بالنهار ويبكى ويعبد بالليل ، وربما (لاحظ ربما هنا التى تدل على

التخيل) يعظ بنى آدم ويذكّرهم وينوح على ملوكهم الماضين والأمم السالفة . وينشد أبياتًا من المراثى فيقول :

أين القــرون الماضـيــة ــــ تركــوا المنـــازل خـــاوية

جمعوا الكنوز وقد خلوا ــــ تركوا الكنوز كما هيه ...

أما عندما اجتمع السباع لاختيار من ينوب عنها ، فقد عبَّرت كل منها عن شخصيتها عساها تصلح لهذه الإنابة ، وكان التعريف هنا أكثر ميلاً إلى الجانب النفسى مما هو إلى الجانب الحسى .

قال النمر : إن كان الأمر هناك يمشى بالقوة والجَلَد والغلبة والقهر والحقد والحنق والحمية فأنا لها .

وقال الفهد : إن كان الأمر يمشى بالوثبات والقفزات والقبض والضبط فأنا لها .

وقال الذئب : إن كان الأمر يمشى هناك بالغارات والخصومات والعطفات والمكابرة فأنا لها .

وقال الثعلب : إن كان الأمر يمشى هناك بالحيل والعطفات والروغان وكثرة الإلتفات والمكر فأنا لها .

وقال ابن عرس : إن كان الأمر يمشى باللصوصية والتجسس والإخفاء والسرقة فأنا لها .

وقال القرد : إن كان الأمر يمشى بالخيلاء والمحاكاة واللعب واللهو والرقص عند ضرب الدف والطبل فأنا لها . إلخ .

وقد أعلن الأسد ملك السباع أن كل هذه "المواهب" لا تصلح فى مثل هذه "المعركة" حتى رشح النمر كليلة أخا دمنة وتمت الموافقة عليه .

وفى ثالث يوم من أيام المناظرة نجد كل رسول يقدم ملكه الذى أرسله ، فيذكر نقاط قوته وضعفه ، وأماكن سكناه ، وسيرته ورعيته . هكذا تحدث ابن آوى عن الأسد

ملك السباع ، والببغاء عن العنقاء ملك الجوارح ، والصرصر عن الثعبان ملك الهوام ، والضفدع عن التنين ملك حيوان الماء . وقد حرص المؤلف أو المؤلفون أن يقدموا لكل رسول بمقدمة صغيرة يلخصون فيها شخصيته أيضًا . فقد نظر ملك الجن فرأى ابن آوى واقفًا إلى جانب الحمار وهو ينظر شزرا ويتلفت يمنة ويسرة شبه المريب الخائف الوجل من الكلاب . أما الببغاء فقد كان قاعداً على غصن شجرة بالقرب وهو ينظر ويتأمل كل من يتكلم من الجماعة الحضور وينطق فيحاكيه فى كلامه . وعندما انتهى الببغاء من كلامه ، نظر الملك يمنة ويسرة ، فإذا هو يسمع نغمة وطنينا من سقف حائط كان بالقرب من هناك ، وهو يترنم ويزوم ولا يهدأ ساعة ، ولا يسكت . فتأمله فإذا هو صرصر واقف يحرك جناحية حركة خفيفة سريعة تُسمع لها نغمة وطنين كما يسمع لوتر الزير إذا حُرك . أما الضفدع فإن تقديمه كان أطرف من كل هذا . لقد لمحه الملك راكبًا خشبة على ساحل البحر بالقرب هناك "ويترنم بأصوات له تسبيحاً لله وتكبيراً وتحميداً وتهليلاً لا يعلمها إلا هو والملائكة الكرام البررة" .

معنى هذا أن تقديم الشخصيات كان تقديماً دراميًا من خلال فعل وحركة وليس تقديمًا وصفيًا تقريريًا .

ولعل أدق تقديم لشخصية حيوانية هو ما جاء على لسان اليعسوب أمير النحل وزعيمها الذى يشكر الله أولاً على ما ألهمهم وعلمهم دقة الصنائع الهندسية من اتخاذ المنازل وبناء البيوت وجمع الذخائر فيها ، كما أحل لهم الأكل من كل الثمرات ومن جميع أزهار النبات ، وأن يُخرج من بطونهم شراباً حلواً لذيذاً فيه شفاء للناس . ثم يتحدث عن أجزاء جسمه حديثًا مفصلاً يدل على مدى ما وصل إليه علم الحيوان عند العرب فى ذلك الوقت (انظر الملحق رقم ٣) وأن طنينه ليس إلا شكراً لله وتسبيحًا على ما خصه به من النعم والمواهب .

أما شخصيات الآدميين فقد خُصص لتقديمها اليوم الثانى من أيام المناظرة بحيث غطّت اليوم كله فلم تجر فيها أية مساجلات بين الطرفين المتنازعين . ومع أن الذين حضروا المناظرة نحو سبعين رجلاً مختلفى الهيئات واللباس واللغات والألوان ،

فإنه اكتُفى بتقديم عشرهم أى سبع شخصيات : إيرانى وهندى وعبرانى وسريانى من آل المسيح ورجل من تهامة قريش ويونانى وخراسانى . ولما كانت هذه الشخصيات - شأنها شأن زعماء الحيوان ورسلها - يمثل كل منهم قومه ، فإنها جاءت منسوبة إلى أقوامها دون ذكر أسمائها . والواقع أنه لم يُذكر من أسماء الشخصيات فى هذه المناظرة إلا أربعة : بيوراسب الحكيم ملك الجن ، وأبو الحارث ملك السباع ، وكلية أخو دمنة ، وسنقار وزير العنقاء ملك الجوارح . ومع ذلك فإن تحديد الأسماء هنا لم يسبغ على هذه الشخصيات فردية أكثر ، بل ظلت - مثل بقية شخصيات المناظرة - أقرب إلى التمثيل النمطى .

ونلاحظ أن تقديم الشخصيات الآدمية فى اليوم الثانى للمناظرة كان يتم بجانبيها الإيجابى والسلبى . أما الجانب الإيجابى فيكون على لسان صاحبها ، بينما الجانب السلبى يأتى على لسان حكيم من حكماء الجن يسمى "صاحب العزيمة" . وقد تساءل القاضى كيف يطالَب الشخص بذكر سلبياته وكلها "عليه لا له" ، فقال حكيم الجن : "ليس من الإنصاف فى الحكومة والعدل فى القضية أن يذكر أحد فضائله ويفتخر بها ولا يذكر مساوئه ولا يتوب ولا يعتذر عنها" . مثال ذلك ما جاء فى حديث الهندى :

الحمد لله الواحد الأحد ، الفرد الصمد ، القديم السر ، الذى ... خصنا بأوساط البلاد مكانًا وأعدلها زمانًا ، حيث يكون الليل والنهار أبدًا متساويين ، والشتاء والصيف معتدلين ، والحر والبرد غير مفرطين . وجعل تربة بلادنا أكثرها معادن ، وأشجارها طيبة ، ونباتها أدوية ، وحيوانها أعظم جثة مثل الفيلة ... وجعل مبدأ كون آدم أبى البشر من هناك ... ثم إن الله تعالى خصنا وبعث من بلادنا الأنبياء ، وجعل أكثر أهلها الحكماء ، وخصنا بألطف العلوم تنجيمًا وسحرًا وعزائم وكهانة وتوهيمًا . وجعل أهل بلادنا أسرع الناس حركة ، وأخفهم وثبًا ، وأجسرهم على أسباب المنايا إقدامًا ، وبالموت تهاونًا . أقول قولى هذا وأستغفر الله لى ولكم .

فاستدرك صاحب العزيمة قائلاً :

– لو أتممت الخطبة وقلت: ثم بُلينا بحرق الأجسام وعبادة الأوثان والأصنام والقرود ... وسواد الوجوه ... لكان بالإنصاف أليق .

ولعل الجن هى أكثر الأطراف تجريداً ، فلا أسماء لها ولا حتى لها أجناس أو أقوام تُنسب إليها ، إنما يشار إليها بمجرد ألقاب تدل على وظائفها مثل القاضى أو الملك ، والوزير ، ورئيس الفلاسفة ، وحكماء الجن . ولعل ذلك راجع إلى أن بنى الجان – كما جاء على لسان حكيم من حكمائهم – أرواح خفيفة نارية تتحرك علواً ، ولا يراهم بنو آدم ولا يحسون بهم ولا يستطيعون مسهم مع أنهم يحيطون بهم . ولا يُستثنى من هذا إلا الجن الملقب بصاحب العزيمة ، فقد جاءت شخصيته أكثر تحديداً إلى حد ما عندما كان بنو آدم يتشاورون قبل مناظرة اليوم التالى ، فقد رأوا إمكان رشوة وزير الجن وعلمائهم ، أما صاحب العزيمة فقد أبدوا تخوفهم منه لأنه "صاحب الرأى الصواب والصرامة ، صلب الوجه ، وقح ولا يحابى أحداً" . وهكذا حصلنا على صورته النفسية ، أما صورته المادية أو الجسمية فظلت كبقية شخصيات الجن هلامية لا يمكن الإمساك بها أو تحديدها ، ولا يُستثنى من ذلك الملك نفسه الذى قام بدور القاضى على الرغم من أنه مُنح اسمًا هو بيراسب أو بيوراسب الحكيم ولقبًا هو شاه مردان نسبة إلى مملكته مردان . ولا شك أن ذلك انعكاس لغموض فكرة الإنسان عن عالم الجن .

أما أكثر الشخصيات جذبًا للانتباه ، فهى تلك الشخصية التى لم تظهر إلا فى اللحظات الأخيرة من المناظرة ، وإن كانت كامنة منذ بدايتها ، لأنها جماع الشخصيات الإنسانية التى اشتركت فيها . فقد تمثلت فيها جميع الأجناس والعقائد البشرية التى تأثر بها الفكر العربى الإسلامى فى ذلك العصر إن إيجاباً أو سلبًا ، قبولاً أو رفضًا . لقد تداخلت الشخصيات التى كانت تمثل أجناسها وعقائد أقوامها فى عملية تكثيف – كما يحدث فى الحلم – بعد أن احتشدت فيها ثمانى عشرة نسبة وصفة ، منها الديانات

الثلاث ، وست جنسيات هى : الفارسى النسبة ، العربى الدين ، العراقى الأدب ، الشامى النسك ، اليونانى العلوم ، الهندى التعبير .

ولعل خلق هذه الشخصية المثالية التى تقطرت فيها خلاصة الشخصيات، والتى كان حديثها آخر ما يستمع إليه القاضى والذى أصدر بعده مباشرة حكمه بأن السيادة حق للإنسان ، إنما هى تعبير عن مدى رحابة فكر إخوان الصفا الذين أعلنوا قائلين : "إننا لا نعادى علمًا من العلوم ولا نتعصب على مذهب من المذاهب ولا نهجر كتابًا من كتب الحكماء والفلاسفة ... وأما معتمدنا ومعولنا وبناء أمرنا فعلى كتب الأنبياء صلوات الله عليهم أجمعين (١) .

***

لقد وردت قصص أخرى متناثرة فى بقية الرسائل ، لكنها لم تولد من داخل النص ، بل كانت دخيلة عليه ، كشاهد عابر استُدعى لأداء شهادة عاجلة ثم انصرف . لهذا كانت قصصًا قصيرة وليست طويلة النَّفَس كهذه القصة أو المناظرة كما يطلق عليها مؤلفوها . لهذا لا عجب أن استُخدمت فى تلك القصص أدوات التشبيه وأفعاله دلالة على أن لها وجودًا متميزًا منفصلاً تصله بالنص أداة التشبيه أو فعله ، أما فى قصتنا فلا وجود لمثل هذه الأدوات أو الأفعال ، لأنها حياة دبت من سكون كانت جنينًا فى أحشائه ، فالوجود مستمر متواصل غير منفصل ، فقط تحول المطلق إلى نسبى ، والأسماء إلى شخصيات ، والتصنيف العقلى إلى معركة توضع وتُنفذ فيها خطط الكر والفر ، فيتميز الجنس عن الجنس والفصيلة عن الفصيلة والحيوان عن الحيوان بحيوية تخاطب الوجدان مباشرة ، والعقول بطريقة غير مباشرة ، وهو ما يفتقده التصنيف العقلى البارد الذى يحاول جاهدًا أن يخاطب العقل والعقل يحاول جاهدًا أن يستوعبه .

(١) رسائل إخوان الصفا ، المكتبة التجارية ، جـ ٤ ، ص ٢١٦ .

ولعل هذا هو ما قصدوه بقولهم : وجعلنا ذلك على ألسنة الحيوانات ليكون أبلغ فى المواعظ ، وأطرف فى المنافع ، وأظرف فى المسامع ، وأغوص فى الأفكار ، وأحسن فى الاعتبار (١) .

ولقد دخل الحيوان ساحة القضاء بعد أن تخلى على بابها عن مخالبه وأنيابه وأسلحته التقليدية ، لأنه سلَّم منذ البداية بعدم جدواها أمام ذكاء الإنسان ، وكانت هذه بداية هزيمته : تسليمه منذ بدء المناظرة أن ما لديه من أسلحة لا يتكافأ مع سلاح الإنسان . ولهذا أعاره المؤلفون بدلاً منها عقل الإنسان ولغته حتى يستطيع الوقوف أمامه موقف الند للند ، وهى إعارة ليست جديدة فى تاريخ الأدب ، بل هى قديمة قدم أول قصة من قصص الحيوان فى تراث البشرية ، بل هى قديمة قدم الإنسان الأول الذى أسقط إنسانيته على كل ما حوله جماداً أو نباتاً أو حيواناً .

ومع أن هجوم الحيوان العنيف على الإنسان من ناحية ، وأخطاء الإنسان وجرائمه التى لا سبيل إلى إنكارها على مر التاريخ من ناحية أخرى ، جعلتنا نحن - متتبعى هذه المناظرة التاريخية - نتعاطف مع الحيوان ، ونقف ضد أنفسنا ، إلا أننا ما نلبث أن نجد المناظرة تنتهى بإصدار القاضى حكمه بسيادة الإنسان ، وكانت الحجة الوحيدة التى خرس أمامها دفاع الحيوان ، وزها بها الإنسان عليه ، أنه وُعد بالجنة والثواب ، وهو ما لم يوعد به الحيوان ، ولقد حاول الحيوان أن يرد بأن الإنسان وُعد كذلك بالنار والعذاب ، فكان ردُّ الردِّ أن الإنسان خالد على أية حال وهو ما حُرم منه الحيوان **(انظر الملحق رقم ٣)** .

وبسماع هذا الحكم نفيق من هذا الحلم ، لندرك أننا قد اندمجنا على مدى أربعة أيام بمقياس الفن فى لعبة فانتازية ، كان الإنسان هو مبدعها من أولها إلى آخرها . ولهذا استحق أن يكون الحكم فى النهاية له ، فهو منه وله ، وأن اللعبة لم تكن إلا لوناً

(١) المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ٣١٧ .

من ألوان تأنيب الضمير أو النقد الذاتي كما نقول بلغتنا المعاصرة ، تلجأ إليها البشرية عن طريق الفن عساها تتطهر - أو على الأقل تتخفف - مما يثقلها من ذنوب وأخطاء في حق نفسها وحق غيرها معًا "عسى أن يتأمل المتأمل في هذه الرسالة ، ويتنبه من نوم الغفلة ويتعظ من مواعظ الحيوانات وخطبهم ، ويتأمل كلامهم وإشاراتهم ..." على حد قول إخوان الصفا في نهاية قصتهم .

إنها إذن محاكمة الإنسان لنفسه ، وزع فيها الأدوار على من جعلهم يمثلون جوانب هذه النفس ، فأعطى جانب الاتهام للحيوان (لأنه ملموس - إذا قورن بالجن - وفي بعضه عنف) وجانب العدل والفصل في القضية للجان (ربما لأنه والعدل يجمعهما التجريد والخفاء) ، وخص نفسه بجانب الدفاع عن نفسه ، ثم ترك الجوانب الثلاثة تتصارع بالعقل وتتبارى بالكلمة ، لتكشف له حقيقته بلا مواربة ولا مجاملة : فهو الحيوان الوحيد الذي يقتل بعضه بعضًا ، والذي يأكل بشراهة أكثر من حاجته ، ويمارس الجنس لغير هدفه وهو التناسل ، ويقتل غيره باسم الدين طمعًا في السلطة بدلاً من أن يقتل نفسه في سبيل الدين ، وما أُرسلت إليه الرسل إلا لشرهه ولهدايته ، وإذا كان يفخر بأن له أعيادًا وأفراحًا فإن له أحزانًا ومآتم ، وإذا كان يزهو بأنه وُعد بالجنة والثواب فقد وُعد كذلك بالنار والعقاب ، إلخ . لكنه ما قسا على نفسه إلا لينتصر لها في النهاية ، فهو سيد المخلوقات أولاً وأخيراً ، ووعيه بنفسه إحدى وسائله إلى تحقيق هذه السيادة .

لهذا فنحن ما نكاد ننتهي من قراءة هذه المناظرة أو القصة الحوارية حتى نحس أن فرديتنا قد ذابت لتصبح جزءًا من إنسانية تتلمس مكانها ومكانتها في الوجود ، وأننا أصبحنا أكثر معرفة بطبيعتنا البشرية ، وأكثر تواضعًا (بسبب ما وُجِّه إلينا من نقد نستحقه) وأكثر اعتزازًا في الوقت نفسه (بسبب ما صدر من حكم تأييدًا لسيادتنا المخلوقات) بهذه الطبيعة المحيرة الخصبة .

ومع ذلك فإن سماعنا هذا الحكم لا يمحو ما علق بنفوسنا من أثر تلك الاتهامات التي كالها الحيوان للإنسان ، والتي وصلت حد الإدانة ، كمذنب أفلت من العقاب

لا لبراءته ، ولا حتى لفصاحة محاميه ومهارته - فربما كان الاتهام هنا أكثر فصاحة ومهارة - بل لطعن فى الشكليات كبطلان الإجراءات مثلاً ، على الرغم من وثوق هيئة المحكمة والشهود والحاضرين من ثبوت الاتهام . ذلك أن الخلود الذى تميز به الإنسان لا يبرئ ساحته ، فالشيطان نفسه خالد ولا يغير هذا من طبيعته . والخلود قد يكون خلوداً فى الجنة كما قد يكون خلوداً فى النار ، فعندما افتخر الإنسان بأنه وُعد بالثواب والجنة كان رد الحيوان أنه وُعد كذلك بالعقاب والنار . ولهذا يجب أن نعى هذه التفرقة الدقيقة ونحن نستخلص دلالة هذا الحكم : الإنسان سيد المخلوقات لأنه ينفرد من بينها ببقائه بعد الموت ، وليس لأن يديه بريئتان من دم أخيه الإنسان أو دم غيره من الحيوان كما قد توهمنا بذلك النظرة السطحية العاجلة للحكم .

فالإنسان قد يستحق أن يكون سيد الحيوان ، لكنه قد يظل ذلك السيد القاسى الشرير . لقد بدا فى لحظات من المناظرة أن السيادة يجب أن تكون لمن هو أكثر خيراً أو أقل شراً ، غير أن سماعنا هذا الحكم فى نهاية المناظرة يجعلنا ندرك أن نقط الافتراق بين السلطة والخير أكثر من نقط الالتقاء ، وأن موضع المناظرة لم يكن هو : هل الإنسان خيِّر أم شرير ، بل : هل الإنسان سيد المخلوقات أم لا ، ومع ذلك فقد كان الحيوان يهاجم الإنسان من نقطة ضعفة وهى جرائمه وشروره ، بينما كان الإنسان يدافع عن نفسه كسيد بغضٍّ النظر عما يقترفه . ولا شك أن الفتن السياسية وتدهور سلطة الخلافة العباسية فى القرن الرابع الهجرى كانت لها انعكاساتها على إخوان الصفا وهم يحاكمون الإنسان على لسان الحيوان (**الملحق رقم ٤**) .

وقد تنتابنا ريبة - ولو للحظات - فى أن يكون هذا الحكم مسبقًا ، وأن يكون هناك تواطؤ بين الإنسان والجان - رغم تظاهر الجان بالتعاطف مع الحيوان، بل بضم صوته إليه أحياناً فى الشكوى من الإنسان - وذلك بسبب ما سبق أن ذكرناه من ترتيب إخوان الصفا للموجودات فى رسائلهم ترتيباً يجعل الإنسان فى مرتبة أعلى من الحيوان ، فمن المنطق إذن أن يجيء الحكم الصادر فى هذه المحاكمة متسقًا مع ذلك

الترتيب مؤيداً له ، وبذلك لا تكون المناظرة سوى محاكمة صورية أشبه بتلك المحاكمات السياسية فى النظم الديكتاتورية . غير أن المناظرة كانت من الإتقان والإقناع - فهناك إقناع فني يخاطب الوجدان كما أن هناك إقناعاً منطقياً يخاطب العقل - بحيث لا ترتفع هذه الريبة أبداً إلى مرتبة اليقين .

وبسبب طبيعة هذا العمل الفنى الفريدة ، فهى أكثر من أن تكون مجرد مناظرة كما أطلق عليها مؤلفوها ، لأن بها وشائج وثيقة القربى بالفن القصصى رغم أنها ظلت فى نطاق المشادة العقلية لا تتجاوزها إلى انفعال يحتد معه صوت أو يمتد بسببه مخلب حيوان أو خنجر إنسان ، مما يدل على المستوى الحضارى لمن شاركوا فى هذه المحاكمة الفنية ولمؤلفيها معاً . وهذا التعقل الشديد هو الذى يجعلنا نحس بخفوت عنصرها الدرامى ، ورغم ذلك فهى تمتُّ إلى الفن القصصى بعدة وشائج فى مقدمتها هذا الحوار نفسه بذكائه ويقظته وخصوبته بين طرفين متنازعين متكافئين مما يجعل العنصر الدرامى حاضراً رغم خفوته ، بالإضافة إلى الأسلوب التصويرى البسيط المتدفق لا تزينه محسنات بلاغية إلا حين تكون لها وظيفتها الفنية ، ثم تصوير الشخصيات تصويراً حياً نابضاً بأبعادها الحسية والنفسية ، أو الظاهرية والباطنية .

ولما كانت هذه الشخصيات تضم حيواناً يتحدث وجاناً يقضى بين متنازعين فضلاً عن حضور الإنسان ، فإننا يمكن أن نعد هذا العمل - من حيث الشكل - قصة فانتازية . ومن ناحية أخرى فإنه لما كان موضوعها فى الظاهر ذلك النزاع الأبدى بين الإنسان والحيوان ، وفى الحقيقة بين الإنسان ونفسه ، فإننا يمكن أن نعده - من حيث الموضوع - قصة فلسفية . فهى إذن قصة فانتازية فلسفية حوارية لا بالمقياس المعاصر للقصة بل بمقياس المرحلة التاريخية التى أُلِّفت فيها ، فليست القصة المعاصرة هى القصة الوحيدة التى عرفها الإنسان بل هى مجرد مرحلة سبقتها مراحل وستتلوها مراحل [1] .

(١) انظر : يوسف الشارونى ، القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً ، كتاب الهلال ، ١٩٧٧ ، ص ٧ - ١٨ . ويوسف الشارونى ، القصة والمجتمع ، سلسلة كتابك ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ص ١٥ - ٢٤ .

لقد كان هدف إخوان الصفا أن تكون شكاية الحيوان من جور الإنسان مجرد جزء من رسالتهم الثانية والعشرين ، والغرض منها الاستفاضة فيما بدأوا به هذه الرسالة بما يدل عليه عنوانها "فى كيفية تكوين الحيوانات وأصنافها" ، غير أن الشكاية ما لبثت أن تألقت وتميزت وتفردت عن بقية الرسائل لتصبح عملاً فنيًا يعبِّر عن الإنسان من خلال الحيوان ، وليس دراسة علمية تعرِّف بالحيوان من خلال الإنسان .

الملاحق

الملحق ١ :

يقوم ترتيب الموجودات عند إخوان الصفا على أسس منها :

أولاً : أن كل موجود يعتمد على ماهو أدنى منه فى غذائه ، فالنبات يعتمد على المعادن ، والحيوان يعتمد على النبات والمعادن (والحيوان مثله) ، والإنسان يعتمد على هؤلاء جميعًا . ومعنى هذا أن كل شىء هو من أجل شىء آخر فهو متقدم عليه فى الوجود . فالحيوانات كلها متقدمة الوجود على الإنسان بالزمان لأنها له ومن أجله .

ثانيًا : أن كل موجود أعلى ، له صفات مضافة إلى صفات الموجود الأدنى .

ثالثًا : أن الحيوانات الناقصة الخلقة متقدمة الوجود على التامة الخلقة ، وسبب ذلك أن الناقصة الخلقة تتكون فى زمان قصير بينما تامة الخلقة تتكون فى زمان طويل .

رابعًا : أن حيوان الماء وجوده قبل وجود حيوان البر بزمان ، لأن الماء قبل التراب ، والبحر قبل البر فى بدء الخلق .

خامسًا : كل حيوان أتم بنية وأكمل صورة هو أكثر حاجة إلى أعضاء كثيرة وآلات مختلفة وأدوات معينة فى بقاء شخصه ونتاج نسله . وكل حيوان أنقص بنية وأدون صورة هو أقل حاجة إلى أعضاء مختلفة وأدوات معينة فى بقاء شخصه ودوام نسله .

سادسًا : أتم وأكمل الحيوانات هو الذى يتزاوج ويرضع ويربى أولاده ، ودونه ما يتزاوج ويبيض ويفرخ ، ودون ذلك ما لا يتزاوج ولا يبيض ولا يلد، يتكون من العفونات .

سابعًا : أن ما له حاسة أعلى مرتبة مما ليس له حاسة . فالمعادن بلا حواس ، والنبات حس اللمس ، ودليلهم على ذلك إرساله عروقه نحو النهر والمواضع الندية وامتناعة عن إرسالها ناحية الصخور واليابس ، ولكن ليس لدى النبات إحساس بالألم ، لأنه لا يليق بالحكمة الإلهية أن تخلق حس الألم فى كائن لا يستطيع تجنبه بالفرار أو بالدفاع عن نفسه أو باتخاذ وسائل الحذر . وأدون الحيوان وأنقصه مما يلى النبات هو كل حيوان ليس له إلا حاسة اللمس فحسب مثل الحلزون ، وهو دودة فى جوف أنبوبة تنبت على الصخور فى بعض سواحل البحار وشطوط الأنهار ، وتُخرج نصف شخصها من جوف تلك الأنبوبة وتنبسط يمنة ويسرة تطلب مادة تتغذى بها ، فإذا أحست رطوبة ولينا انبسطت إليه ، وإن أحست بخشونة وصلابة انقبضت وغاصت فى جوف تلك الأنبوبة حذرًا من مؤذٍ لجسمها ومفسد لهيكلها . فهذا النوع حيوان نباتى لأن جسمه ينبت على ساقه كالنبات ، ويتحرك بحسه حركة اختيارية كالحيوان ، وليس له إلا حاسة واحدة هى حاسة اللمس التى يشاركة فيها الحيوان . ثم يلى ذلك ما هو أتم بنية وأكمل صورة ، وهو كل دودة تتكون وتدب على ورق الشجر والنبات ونَورها وزهرها ، وهذه لها ذوق ولمس . ثم يليها ما هو أتم وأكمل وهو كل حيوان له لمس وذوق وشم ، وهى الحيوانات التى تعيش فى قعر البحار والمياه والمواضع المظلمة . ثم ما هو أتم وأكمل وهو كل حيوان من الهوامٍ والحشرات التى تدب فى المواضع المظلمة له لمس وذوق وسمع وشم وليس له بصر . أما أكمل صورة فهو ما له خمس حواس كاملة .

وقد حرص إخوان الصفا أن يجعلوا بين كل مرتبتين من مراتب الوجود حلقة تربط بينهما ، حلقة فى المرتبة الأدنى وحلقة فى المرتبة التى تليها ، كل منهما فيه شىء من هذه المرتبة وتلك ، على نحو ما رأينا فى الحلزون . وأعلنوا أن ذلك كترتيب العدد وترتيب الأفلاك . إلا أننا اليوم – وفى ضوء تاريخ العلم – يمكن أن نرى فى هذا الترتيب إرهاصًا بنظرية دارون أو لا مارك أو سبنسر ... فى التطور رغم أنهم لم يقولوا بذلك ولا كان يمكن أن يخطر على تفكيرهم شىء من هذا فى ذلك العصر .

فالمعادن متصل أولها بالتراب وآخرها بالنبات ، والنبات أيضًا متصل آخره بالحيوان ، والحيوان متصل آخره بالإنسان ، والإنسان متصل آخره بالملائكة ، والملائكة أيضًا لها مراتب ومقامات متصلة أواخرها بأوائلها . فأدون أطراف المعادن مما يلى التراب الجص والزاج وأنواع الشبوب ، والطرف الأشرف الياقوت والذهب الأحمر، والباقى بين هذين الطرفين من الشرف والدناء . وأدون أنواع النبات مما يلى رتبة المعادن خضراء الدمن ، فهى ليست سوى غبار يتلبد على الأرض والصخور والأحجار ثم تصيبه الأمطار وأنداء الليل فيصبح بالغد كأنه نبت زرع وحشائش ، فإذا أصابه حر شمس نصف النهار جف ، ثم يصبح من غد مثل ذلك من أول الليل . ولا تنبت الكمأ (وهى نوع من الفطر) ولا خضراء الدمن إلا فى أيام الربيع فى البقاع المتجاورة لتقارب ما بينهما لأن هذا معدن نباتى وذلك نبات معدنى .

ومن ناحية أخرى فإن النخل - فى رأيهم - هو آخر المرتبة النباتية مما يلى الحيوانية ، لأنه يشبه الحيوان فى أن ذكوره - كالحيوان - منفصلة عن إناثة ، كما أن النخل - كالحيوان - إذا ضربت أعناقها بطلت وماتت . فالنخل إذن نبات بالجسم حيوان بالنفس .

وفى النبات نوع آخر فِعْله أيضًا فعل النفس الحيوانية لكن جسمه جسم نبات وهو الكنوث ، وذلك أن هذا النوع من النبات ليس له أصل ثابت فى الأرض كما يكون لسائر النباتات ، ولا له أوراق كأوراقها ، بل إنها تلتفُّ على الأشجار والزروع والشوك، فتمتص من رطوبتها وتتغذى بها كما يتغذى الدود الذى يدب على ورق الأشجار وقضبان النبات ويقرضها فيأكل ويتغذى بها .

أما رتبة الحيوانية مما يلى رتبة الإنسانية فمتعددة الوجوه : فمنها ما قارب رتبة الإنسانية بصورته الجسدية كالقرد ، ومنها بالأخلاق مثل الفرس والفيل والببغاء الكثير الأصوات والألحان ومثل النحل اللطيف الصنايع ، إلخ . أما أدون مرتبة الإنسانية التى تلى الحيوانية فهى مرتبة الذين لا يعلمون من الأمور إلا المحسوسات ولا يطلبون إلا صلاح الأجساد ولا يرغبون إلا فى زينة الدنيا ولا يتمنون إلا الخلود فيها

مع علمهم أنه لا سبيل لهم إلى ذلك ، ولا يشتهون من اللذات إلا الأكل والشرب مثل البهائم أو لا يتنافسون إلا فى الجماع مثل الخنازير والحمير ، ولا يحرصون إلا على جمع الذخائر من متاع الدنيا ، ولا يعرفون من الزينة إلا أصباغ اللباس مثل الطاووس، ويتحاربون على الدنيا كالكلاب على الجيف ، فهم وإن كانت صورهم الجسدية صورة الإنسان فإن أفعال نفوسهم أفعال النفس الحيوانية والنباتية . وأما الرتبة الإنسانية التى تلى الملائكة فهى رتبة الذين انتعشت نفوسهم بحياة العلوم والمعارف وانفتحت لها عين البصيرة ، فأبصرت بنور قلوبها ما كان غائبًا عن حواسها من الأمور الروحانية والموجودات العقلية ... وزهدت فى نعيم أبناء الدنيا وتركت طلب الشهوات ، وصارت بفكرتها هناك وإن كانت بجسدها هنا ، ورضى من متاع الدنيا بكسرة يقيم بها حياة الجسد ، وخرقة يوارى بها العورة إلى وقت معلوم ، وعاش فى الدنيا مع أبناء جنسه من الآدميين بجسده ، وهو بنفسه من أجناس الملائكة .

الملحق رقم ٢ :

وهذه قصة أوردها إخوان الصفا توضح مدى مقتهم للتعصب والعنف : وهذه أيضًا حكاية أخرى ، فهذه محاورات جرت بين رجلين أحدهما من أولياء الله تعالى وعباده الصالحين الذين نجَّاهم الله من نار جهنم ، وأعتقهم من أسرها ، وأخلص نفوسهم من عداوة أهلها ، وأراح قلوبهم من ألم المعذبين فيها . والآخر من الهالكين المعذبين فيها بألوان العذاب، المحرقة قلوبهم بحرارة عداوة أهلها ، المتألمة نفوسهم بعقوباتها. قال الناجى للهالك : كيف أصبحت يا فلان ؟ قال : أصبحت فى نعمة من الله ، طالبًا للزيادة ، راغبًا فيها ، حريصًا على جمعها ، ناصرًا لدين الله معاديًا لأعداء الله ، محاربًا لهم . قال الناجى : ومن أعداء الله هؤلاء ؟ قال : كل من خالفنى فى مذهبى واعتقادى . قال : وإن كان من أهل لا إله إلا الله؟ قال : نعم . قال : إن ظفرت بهم ماذا تفعل بهم ؟ قال له : أدعوهم إلى مذهبى واعتقادى ورأيى . قال : فإن لم

يقبلوا منك ؟ قال : أقاتلهم وأستحل دماءهم وأموالهم وأسبى ذراريهم . قال : فإن لم تقدر عليهم ماذا تفعل ؟ قال : أدعو عليهم ليلاً ونهاراً ، وألعنهم فى الصلاة ، كل ذلك تقرباً إلى الله تعالى . قال : فهل تعلم أنك إذا دعوت عليهم ولعنتهم يصيبهم شيء ؟ قال لا أدرى ! ولكن إذا فعلتُ ما وصفتُ لك ، وجدت لقلبى راحة ، ولنفسى لذة ، ولصدرى شفاء . قال له الناجي : أتدرى لم ذلك ؟ قال : لا ولكن قل أنت . قال : لأنك مريض النفس معذب القلب معاقَب الروح ، لأن اللذة إنما هى خروج من الآلام ، ثم اعلم أنك محبوس فى طبقة من طبقات جهنم وهى الحطمة ، نار الله الموقدة التى تطلع على الأفئدة، إلى أن تخلص منها وتنجو نفسك من عذابها إذا لقيت الله عز وجل كما وعد بقوله : (ثم ننجِّى الذين اتقوا ونَذَرُ الظالمين فيها جِثِيّا). ثم قال الهالك الناجي : أخبرنى أنت عن رأيك ومذهبك وحال نفسك كيف هى ؟ قال نعم : أما أنا فإنى أرى أنى قد أصبحت فى نعمة من الله ، وإحسان لا أحصى عددها ، لا أؤدى شكرها ، راضياً بما قسم الله لى وقدر ، صابراً لأحكامه ، لا أريد لأحد من الخلق سوءاً ولا أضمر لهم غلاً ولا أنوى لهم شراً ، نفسى فى راحة ، وقلبى فى فسحة ، والخلق من جهتى فى أمان ! أسلمت لربى، مذهبى ودينى دين إبراهيم عليه السلام ! أقول كما قال (فمن تبعنى فإنه منى ومن عصانى فإنك غفور رحيم)، (إن تعذبهم فإنهم عبادك وإن تغفر لهم فإنك أنت العزيز الحكيم) .

الملحق رقم ٣ :

يقول اليعسوب أمير النحل واصفًا نفسه بدقة تدل على مدى ما وصل إليه علم الحيوان فى ذلك الوقت : بيان ذلك أنه جعل بنية جسدى ثلاثة مفاصل محزوزة فجعل وسط جسدى مربعًا مكعَّبًا ومؤخر جسدى مدمجًا مخروطًا ورأسى مدوراً مبسوطاً وركَّب فى وسطى أربعة أرجل ويدين متناسبات المقادير كأضلاع الشكل المسدس فى الدائرة لأستعين بهما على القيام والقعود والوقوع والنهوض ، وأقدِّر أساس بناء منازلى وبيوتى على أشكال مسدسات مكتنفات كي لا يداخلها الهواء فيضر بأولادى أو

يفسد شرابى الذى هو ثروتى وذخائرى ، وبهذه الأربعة الأرجل واليدين أجمع من ورق الأشجار والزهر والثمار الرطوبات الدهنية التى أبنى بها منزلى وبيوتى . وجعل سبحانه وتعالى على كتفى أربعة أجنحة خفيفة حريرية لأسبح فى الطيران فى جو السماء ، وجعل مؤخر بدنى مخروط الشكل مجوفًا مدمجًا مملوءًا هواء ليكون موازيًا لثقل رأسى فى الطيران ، وجعل لى حمة حادة كأنها شوكة وجعلها سلاحًا لى لأخوف بها أعدائى وأزجر بها من يتعرض لى أو يؤذينى ، وجعل رقبتى دقيقة ليسهل بها تحريك رأسى يمنة ويسرة ، وجعل رأسى مدورًا عريضًا ، وركَّب فى جنبَىْ رأسى عينين براقتين كأنهما مرآتان مجلوتان وجعلهما آلة لى لإدراك المرئيات والمبصَرات من الألوان والأشكال فى الأنوار والظلمات ، وأنبت على رأسى شبه قرنين لطيفين لينين وجعلهما آلة لى لأحس بهما الملموسات اللينة من الخشنة ، والصلابة من الرخاوة ، والرطوبة من اليبوسة . وفتح لى منخرين وجعلهما آلة لى أتنسم بهما الروائح الطيبات، وجعل لى فمًا مفتوحًا فيه قوة ذائقة أتعرَّف بها الطعوم الطيبات من المطعومات المأكولات والمشروبات ، وجعل لى مشفرين حادَّين أجمع بهما من ثمر الأشجار ومن ورق النبات والأزهار وأنوار الأشجار رطوبات لطيفة ، وجعل فى جوفنا قوة جاذبة وماسكة وهاضمة طابخة منضجة تصيِّر تلك الرطوبات عسلاً حلوًا لذيذًا(١) .

الملحق رقم ٤ :

يمكن أن نأخذ فكرة سريعة عن الفتن السياسية التى سادت القرن الرابع الهجرى عندما نقرأ الفقرة التالية من كتاب "ظهر الإسلام" للأستاذ أحمد أمين الجزء الثانى ص ٣ – ٤ :

(١) الرسالة السابعة والثلاثون ، ط المكتبة التجارية ، جـ ٣ ، ص ٢٩٨ – ٢٩٩ .

وفى هذا العهد مثلاً قد تولى الخلافة المقتدر ، وكانت أمه رومية ، وفيها المهارة الرومية ، فوضعت يدها على الدولة ، ودبرت أمور البلاد بقوة وحزم ، تولّى وتعزل ، وتربّى ابنها تربية طيبة و تمنع مؤنسًا التركى من التدخل ، فلما ضاق ذرعًا بذلك دبَّر مؤمراة لقتل المقتدر فذُبح بالسيف ، ونُزعت عنه ثيابه حتى سراويله ، حتى مر عليه رجل من العامة فستر عورته بالحشيش ، ثم تولى أخوه من أبيه القادر ، وتحروا أن يختاروه ممن ليس له أم قوية كأم المقتدر . ومع ذلك قامت ثورة أُريدَ بها خلع القادر فلم تنجح ، فقضى القادر على مؤنس ، فطلب أصحاب مؤنس منه أن يخلع نفسه فأبى ، فخُلع ، وسُملت عينه لأول مرة فى تاريخ الإسلام . وشوهد بعد ذلك يسأل الصدقة على باب الجامع ، ثم عُين الراضى ابن أخى القادر ، وكان أديبًا معروفًا .

ثم ارتقى عرش الخلافة بعده أخوه المتقى ، فغدر به توزون التركى ، سمل عينه أيضًا . ثم خلفه المستكفى وكانت أمه رومية أيضًا ، فأراد البويهيون أن يخلعوه ، فخلع نفسه ، ولكنه اشترط عليهم أن لا يقطعوا شيئًا من أعضائه . ولكن أخاه المطيع أبى إلا أن تُسمل عينه أيضًا . وانتهى الأمر أخيراً إلى أن يتخلى الخلفاء عن السلطة الفعلية ويكتفوا بالمظهر(١) .

(١) الرسائل ، ط . دار الآفاق الجديدة ، ص ١٧٨ – ١٧٩ .

الفصل السادس

النـــــــــادرة

بين الأدبين الشعبى والفصيح

النوادر بالمعنى اللغوى كان معناها تسجيل الغريب من الألفاظ بحيث أُلِّفت عشرات الكتب فى النوادر فى غريب اللغة والنحو ، وكانت مصدراً أساسيًا للمعاجم والقواميس التى ظهرت فى فترة تالية . ولكن المصطلح – بالإضافة إلى دلالته اللغوية – أصبحت له دلالة أدبية .

النادرة بالمعنى الأدبى :

النادرة كشكل أدبى يمكن تعريفها من ناحية الحجم بأنها أقصوصة لا تطول إلى درجة الحكاية الهزلية ولا تقصر إلى درجة النكتة (١) .

ومن ناحية الموضوع يعرِّفها لنا الدكتور إبراهيم شعلان بأنها "حكاية قصيرة تتركز حول موقف يبعث على الفكاهة" (٢) . وهى بوجه عام تقدم مادة تثير فضول الناس لغرابتها على المألوف ، ومن هنا أُطلق عليها اسم النادرة بمعنى الأمر غير العادى .

أما الأسباب الحضارية التى أدت إلى ذيوع النادرة فى أدبنا فهى إيثار اللهو والفكاهة والمجون باتساع الفتوح الإسلامية وتدفق الأموال المجلوبة ، وفى مثل هذا المجتمع المترف يتكاثر العاطلون ويشيع اللهو والمجون (٣) .

(١) الدكتورة نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير الشعبى ، دار نهضة مصر ، ص ١٨٤ .

(٢) د. إبراهيم شعلان ، النوادر فى الأدب الشعبى ، رسالة دكتوراه مطبوعة على الاستنسل ، ص ٢٠ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٢ .

وهكذا ظهرت مجموعات من الكتب سجلت هذا اللون ، مثل كتاب "البخلاء" للجاحظ ، وكتاب "الحمقى والأذكياء" وكتاب "النساء" لابن قيِّم الجوزية ... وكتب أخرى لم يُعثر على كثير منها بعد، مثل كتاب "نوادر جحا" و "نوادر ابن ضمضم" و "نوادر ابن أحمر" و "نوادر سورة الأعرابى" و "نوادر الموصلى" و "نوادر ابن يعقوب" و "نوادر أبى عبيد الحزمى" و "نوادر أبى علقمة" و "نوادر سيفويه" ، إلخ . وقد اتُّهم أصحاب هذه النوادر بالتغفيل (١) .

ولكى نحدد النادرة كشكل أدبى علينا أن نعزلها أولاً عن الأشكال المقاربة . فأبرز فرق بين النادرة والحكاية الشعبية أن النادرة تنزع إلى الاختصار والتركيز بحيث تصل إلى غرضها دون حاجة إلى شرح أو تفصيل ، ومن ثم فإنها تعبِّر عن موقف أو خاطر سريع ، وإن كانت تتكون من بناء متكامل يؤدى إلى المطلوب (٢) .

غير أن قِصَر النادرة – وبخاصة تلك التى ارتبطت بشخصيات معينة – لم يترك للخيال الشعبى – بعكس الحكاية الشعبية – فرصة التغيير والتبديل والاستطراد ، وإذا استطاع الخيال الشعبى ذلك ففى أضيق الحدود (٣) .

ولئن كانت كل من الحكاية الشعبية والنادرة ترتكز على الواقع السياسى والاجتماعى ، فإن النادرة ترصد هذا الواقع بطريقتها الخاصة ، طريقة النقد اللاذع والسخرية المرة (٤) .

---

(١) الفهرست لابن النديم ، ص ٤٤٩ .

(٢) النوادر فى الأدب الشعبى ، ص ٧٥ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٢٦ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٢٧ .

وإذا كانت النادرة تتوخى عناصر معينة فى بنائها كالمفاجأة والمفارقة واستخدام الحماقات والمبالغات والأكاذيب والمزاح والقفز وغيرها من الوسائل الفكاهية لإحداث الأثر المطلوب ، فإن الحكاية الشعبية تستخدم وسائل أخرى كالتشويق وربط الأحداث ومحاولة تبريرها والاستطراد والتوسل بالشعر وغيرها ، فمجالها أرحب وأشمل (١) .

وبينما الحكاية الأسطورية تحلّق فى أجواء بعيدة عن الواقع ، فإن النادرة تدور حول الإنسان العادى وتتابعه فى حياته اليومية لتعكس مواقفه من الناس والحاكم . لهذا تحتل الخوارق مكانة ظاهرة فى الحواديت بينما يتضاءل ذلك فى النادرة .

وإذا كان عدد الشخصيات قليلاً فى حكايات الجان فأجدر به أن يكون أقل من ذلك فى النادرة .

وحكاية الحيوان قصة قصيرة اكتسبت فيها الحيوانات بعض السمات والخصائص الإنسانية ، لكنها تمارس سلوكها الحيوانى مستهدفة بذلك غاية أخلاقية أو تعليمية أو انتقادية (٢) . فهى تكافئ الخير بالخير والشر بالشر ، ثم هى تصور الأمور كما يجب أن تكون عليه حياتنا (٣) .

أما فى النادرة فالحيوان لا دور له على الإطلاق ، واستخدام النادرة له استخدام هامشى . وربما كان للطابع الواقعى الذى يغلب على النادرة دوره فى هذا ، فأبطال النادرة شخصيات إنسانية ، كما أنهم يعبرون عن مواقف وعلاقات إنسانية ترتبط بالبيئة وغالبًا ما تكون البيئة المحلية ، بينما الحكاية الحيوانية تعبّر عن قضايا فكرية (٤) .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٣٧ .

(٣) أشكال التعبير ، ص ١٠ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٣٠ .

أما الفرق بين **الأسطورة** والنادرة فهو أن الأسطورة يمتزج فيها الجانب الإلهى بالجانب البشرى ، فتتكون منه الشخصية الخارقة التى تستطيع أن تمزق حجب الزمان والمكان . أما النادرة فترتبط بالعالم الأرضى ، بل بالعالم البيئى ، عالم العلاقات اليومية وما فيه من حيل وخداع . ولهذا فإن واضعى النوادر لم يحاولوا أن يجعلوا أبطالها فوق مستوى الناس العاديين ، بل هم – على عكس ذلك – شخصيات "عادية تواجه مشكلات عادية ملموسة وتتعرض للنزوات المألوفة" (١) .

والأسطورة ترتبط بالدين والفلسفة وعالم الشر والخير ، وغالبًا ما ينتهى الصراع بين الطرفين لصالح الخير . كما أنها محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة . فهى تفسير لا يخلو من منطق معين ، ومن فلسفة بدائية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد (٢) .

أما النادرة فهى محاولة لفهم المجتمع وتفسيره ، ومن ثمَّ فقد نشأت مع محاولات الإنسان لإنشاء نظام اجتماعى . فهى تعبر عن العالم الأرضى فى مقابل العالم العلوى الذى تمثله الأسطورة . ومن شأن هذا اللون الذى يرتبط بالمجتمع وبالنظام الاجتماعى أن يُحدث الملاءمة بين العناصر الواقعية التى تحتويها النادرة وبين الظروف المتجددة دومًا ، فهى تواكب التطور وتعيش فى الحاضر (٣) .

وعلى الرغم من أن النادرة قد تتوارى فى المراحل الأولى لبناء أية دولة – كما حدث عند بناء الدولة الإسلامية حيث كانت هناك حاجة ماسة إلى الجدية فى العمل لبناء الدولة الجديدة – فإن النادرة استطاعت أن تحافظ على كيانها وذلك لطبيعة ارتباطها إلى حد كبير بالحاضر ، كما أنها ارتبطت بظاهرة الضحك ، وهى ظاهرة ملازمة للإنسان فى أى مكان وزمان . بينما نجد أن الأسطورة لم تستطع الصمود

(١) فوزى العنتيل ، علم الفولكلور ، دار المعارف ، ١٩٦٥ ، ص ١٠٦ .

(٢) أشكال التعبير ، ص ٩ .

(٣) النادرة فى الأدب الشعبى ، ص ٤٣ .

عندما تعرضت لظروف مشابهة ، فعندما اصطدمت بالدين في بعض مراحلها المتأخرة آثرت الانزواء ، فقد جاء الدين لتفسير الكون فدفع بالأسطورة إلى دور ليس هو دورها الحقيقي وهو شغل أوقات الفراغ . وهكذا أصبحت الأسطورة تمثّل عالم الخيال في مقابل عالم الواقع ، أو عالم الماضي بمعتقداته وخرافاته في مقابل عالم الحاضر بظروفه المتجددة (١) .

ولئن اشتركت ألوان الحكاية السابقة مع النادرة في جانب التسلية ، فإن النادرة والنكتة تشتركان في صفة أخص تتميزان بها عن ألوان الحكايات الأخرى ، ذلك هو الجانب الفكاهي . لكنهما تختلفان من أوجه أخرى، أولها الحيز الزماني، فالنكتة أقصر طولاً من النادرة ، فالإيجاز من أهم لوازم النكتة ، فإن هي طالت فإنها قد تتميع (٢) .

يقول الدكتور إبراهيم شعلان إن هذا الفرق ليس هامًا وإن كان سائدًا ، لأن هناك نوادر تكون أقصر من النكتة حتى تصبح مثلاً أو قولاً مأثورًا ، واستشهد على ذلك بعدة أقوال وأمثال، من ذلك :

قال يا جحا عد غنمك قال : واحدة نايمة وواحدة قايمة .

قال يا جحا حماتك تحبك قال : عشان بحب بنتها .

جه المزين يفتح ، بأقرع استفتح .

المكسح رايح يتفسح .

هبلة ومسكوها طبلة (٣) .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٤٤ .

(٢) أشكال التعبير ، ص ١٨١ .

(٣) النوادر في الأدب الشعبي ، ص ٤٨ .

والنكتة تهدف إلى الوصول إلى إدارك مفاجئ لبعض مظاهر الحياة التى يعيشها الناس ولا يدركونها بوضوح ، ويتحقق هذا عن طريق وظيفتين أساسيتين للنكتة، هما المقارنة والمفاجأة (١) ، بينما تميل النادرة إلى الحياة لأنها أطول من النكتة ، كما أنها تأخذ المستمع فى سياحة تصورية ويظل يتابع حتى يصل إلى مرحلة الضحك (٢) ، وحول هذه الحقيقة تؤكد الدكتورة نبيلة إبراهيم أن "الحل الذى تنتهى إليه النكتة يأتى عن طريق تقاطع خطين ، فى حين أن الحل الذى تنتهى إليه الحكاية الهزلية يبرز فى نهاية خط واحد (٣) .

ومن ناحية أخرى ففى مقابل الأسلوب السردى الذى الذى تعتمد عليه أكثر النوادر ، نجد أن النكتة تميل إلى استخدام أسلوب الحوار وبخاصة الحوار السريع الموجز (٤) .

وإذا كان قد تقرر أن النادرة أكثر اقترابًا إلى الحياة الواقعية من سائر الحكايات الشعبية ، فإن النكتة تفوق النادرة فى ذلك ، فهى تتجاوز واقعية النادرة إلى أسلوب المعايشة اليومية لأنها الواجهة الهزلية للحياة اليومية .

والنادرة تنتمى أساسًا فى إبداعها الفنى إلى الماضى ، بينما مجال إبداع النكتة أساسًا هو البيئة الشعبية الحاضرة ، والتعليق المتابع الساخر على تطورات البيئة اجتماعيًا وسياسيًا (٥) .

---

(١) أشكال التعبير ، ص ١٨٥ .

(٢) النوادر فى الأدب الشعبى ، ص ٥٠ .

(٣) أشكال التعبير ، ص ١٨١ .

(٤) النوادر فى الأدب الشعبى ، ص ٥٨ .

(٥) المرجع السابق ، ص ٥٩ .

الإطار التاريخى والحضارى للنادرة العربية :

بعد هذا التحديد للنادرة شكلاً وموضوعًا وتمييزها عن بقية ألوان الحكاية المتقاربة ، يواصل الدكتور إبراهيم شعلان دراسته للنادرة العربية من الناحيتين التاريخية والحضارية .

ففى تاريخ الأدب العربى نجد نوادر من أصل عربى وأخرى متأثرة بالثقافات التى كانت تجاور الجزيرة العربية كالثقافتين الفارسية واليونانية .

ولم تسلم النادرة العربية – كما هو شأن سائر فروع الأدب والفن – من آثار الشهوات السياسية والخصومات العنصرية ، بحيث نجد كثيراً من بصمات الصراعات السياسية واضحة ، كتلك النوادر التى تطعن فى الأمويين وتصورهم بصور وأشكال مزرية ، كما نجد الخصومات العنصرية حيث تطل الشعوبية برأسها فتحاول الحط من أية فضيلة عربية ، هذا إلى جانب الأغراض الشخصية ، ومشكلات الاحتكاك اليومى (١) .

وفى صدر الإسلام لم يكن لدى جيل الجهاد والفتوح من الوقت ما يشجع على انتشار هذه الألوان ، ولكن مع انتشار الفتوح تدفقت الثروات إلى الجزيرة العربية ، وظهر جيل تالٍ يقطف ثمار الجيل السابق وجهوده ، فتحولت كثير من المدن الإسلامية – مثل مكة والمدينة – إلى "التحضر، بل إلى الترف البالغ، وفى هذه البيئات كان يلتقى كثير من الطفيليين وأصحاب الفكاهة والتندر"(٢) .

وإذا كان الغالب على سلوك الأمويين الذين عاشوا بدمشق أسلوب الحضارة البيزنطية ، فطبيعى أن يكون الغالب على سلوك العباسيين أسلوب الحضارة الساسانية بعدما نقلوا حاضرة الخلافة إلى العراق ، فقد اتخذت نظم الحكم والإدارة المنهج

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٩ .

(٢) د . شوقى ضيف ، تاريخ الأدب العربى ، العصر الإسلامى ، دار المعارف ، ص ١٣٩ ، ١٤٢ .

الفارسى ، فأحاط الخلفاء أنفسهم بنظام تشريفات معقد مختفين عن أعين الناس وراء أستار صفيقة ، ومستخدمين كثيرين من الحُجَّاب أو رؤساء التشريفات ، وبذلك لم يعد العرب يدخلون على الخلفاء كلما أرادوا(١) . وأوجد هذا الأسلوب كثيراً من العقبات والحواجز بين الشعب والحكام ، وكان له أثره الكبير فى خلق الطوائف التى دارت فى فلك الحكام ، فانعزالهم عن الناس وضعهم فى وحشة احتاجوا معها إلى بعض الفئات التى تمتهن المزاح والفكاهة للترفية عن الحاكم(٢) . حتى استطاع بعضهم أن يصبح وزيراً .

ومع ظهور الاحتراف ظهرت الصنعة على النادرة بعد أن كانت تصدر بطريقة عفوية ، وأصبحت فنًا له أصول تُدرَّس . "فتحولت النادرة من تعبير تلقائى إلى تعبير مدروس ، ومن مشهد فكاهى عابر إلى فكرة فكاهية ذات أبعاد وأعماق"(٣) .

ومن ناحية أخرى فقد تم تحوُّل المجتمع العربى فى العصر العباسى من مجتمع البداوة إلى مجتمع حضارى ، فازدادت الرغبات الشخصية والجماعية فى الوقت الذى حاولت فيه الدولة أن تضاعف من قبضتها . ومع ازدياد السلطة وتضارب المصالح واختلاف الآراء يقع الإنسان فى صراع رهيب بين القوانين ورغباته الذاتية . وكان أسلوب النادرة أحد الأساليب للنَّيل من الخصوم سواء أكانوا فئات أم قوانين تصدرها الدولة لتحدَّ من الرغبات والنزعات الشخصية . وكانت السخرية وأسلوب التعرية الذى يظهر فى ثنايا النادرة هو الأسلوب الحضارى المقبول فى هذه البيئات ، فتصبح النادرة ذات هدف مزدوج : وسيلة للهو والمزاح ، وأسلوبًا للتنفيس عن النوازع المكبوتة .

وفى ظل الأوضاع الطبقية فى الدولة العباسية يفسر لنا الدكتور إبراهيم شعلان ظهور أنواع كثيرة من النوادر : "فلا يمكن تفسير نوادر اللصوص إلا من خلال الجو

---

(١) المرجع السابق ، العصر العباسى الأول ، ص ٢١ .

(٢) النادرة فى الأدب الشعبى ، ص ٧٦ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٧٧ .

الفاسد الذى كان الحاكم يحمى فيه اللص ويشجعه على الاعتداء على أموال الناس وممتلكاتهم ، ولهذا نجد نوادر اللصوص تحتل جانبًا من مختلف المؤلفات القديمة" (١) .

ومن ناحية أخرى فإن نوادر الطفيليين والبخلاء والمجانسين والشطار لا يمكن أن تظهر إلا فى هذا المجتمع الذى لا يعرف إلا الأبيض والأسود ولا مكان فيه للظلال .

أما الطبقة الوسطى فهى التى عُنِيَتْ بتسجيل النادرة ولعبت دورًا كبيرًا فى ذيوعها ، وكثير من رجال الفكاهة ينتمون إليها (٢) .

الجوانب الفنية فى النادرة العربية :

ولقد سبق القول إن النادرة فى بدايات الإسلام كانت تقال تلقائية ، وبانتقال المجتمع من البداوة إلى الحضارة أصبحت فنًا مدروسًا . وكانت حياة الخلفاء تفرض على الندماء أسلوبًا خاصًا فى التعامل يُعرف بآداب المسامرة . فمن شروط المنادر والمسامر أن يكون خفيف الإشارة ، لطيف العبارة ، ظريفًا ، رشيقًا ، لبقًا ، رقيقًا ... لا يُطيل فيُمِلُّ ، ولا يقصِّر فيُخِلُّ . فللكلام غاية ولنشاط السامعين نهاية ، والتحفظ فى هذا الباب من أكبر الأسباب ، لأن المنادر والمهاتر والمسامر قد تمر له النادرة المضحكة ... فيطرب الأنفس ، فيدعوه ما استُحسن منه واستُندر عنه أن يعود إلى مثلها ، فينقص من حيث ظن أنه زاد ، ويفسد عليه ما أراد (٣) .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٨٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٩٢ .

(٣) أبو إسحاق إبراهيم على الحصرى القيروانى ، جمع الجواهر فى الملح والنوادر ، تحقيق على البجاوى ، الحلبى ، ١٩٥٣ ، ص ٩ وما بعدها .

وقد ساعد على انتشار الندماء تطور صناعة الورق واهتمام الناشرين بجمع النوادر .

وقد حاول الجاحظ أن يقوم بدراسة النادرة ، ففرق بين ثلاثة ألوان : باردة ، وحارة ، وفاترة . ويرى أن الأولى والثانية يثيران الضحك . أما الفاترة فهى التى تبعث عى الضيق والنفور . كما كان يرى أن نسبة النادرة إلى شخص معين هو الذى يكسبها حرارتها وبرودتها وفتورها ، لأن الشخصية بكل ما تحمل من تأثيرات سابقة على المستمع تُكْسِب النادرة التأثير المطلوب . كما كان من رأيه أنه لا يجب التدخل بالتغيير والتبديل فى نص النادرة ، لأن النص بطبيعته التى ظهر بها هو الذى أثار الضحك بكل ما يحمل من لغة وإيحاءات سواء أكانت هذه اللغة هى لغة الإعراب أو لغة العوامٍّ (١) .

ويرى الدكتور إبراهيم شعلان أن النادرة من ناحية الموضوع تدل دلالة صادقة على المجتمع الطبقى الذى يؤكد التصاعد الطبقى، لا من الناحية المادية فحسب ولكن من ناحية المواهب والكفاءات . فالطبقات العليا على قدر كبير من الذكاء والفراسة لدرجة تكاد تجعلهم من طينة أخرى غير طينة الإنسان ، وعلى المجتمع أن يعترف بأحقيتهم فى الحكم ، وهى فى الوقت نفسه تبرز المجتمع الشعبى وعناصر تكوينه ومستوى تفكيره وأسلوب حياته . ومعنى ذلك أنها مرآة صادقة لكل فئات المجتمع كبيرها وصغيرها .

أما من ناحية البناء الفنى فهو عمل متكامل له بداية ونهاية معروض بطريقة سردية تخلو من الإطناب الساذج أو الإيجاز المخلِّ ، حتى ليخيَّل إلى القارئ أنها صورة منتزَعة من الواقع اليومى فى تلك الأيام .

---

(١) الجاحظ ، البخلاء ، تحقيق طه الحاجرى ، دار المعارف ، القاهرة ، د . ت ، النص ص ٧ .

أما الفكاهة فتأتى من الغرابة التى تنتاب القارئ ، والدهشة التى تدعوه إلى الإعجاب بالفراسة (١) .

والموضوع هو الذى يحدد اللون الفكاهى ودرجته ، أو على الأقل هو عامل هامٌّ فى تحديد هذا اللون ، كما أن الوسط الذى تقال فيه النادرة عامل آخر، فإذا تحدثت النادرة عن أفراد من طبقة واحدة أو من فئة واحدة أو فئات متقاربة ، كان اللون الفكاهى الغالب هو المزاح ، وإذا تحدثت النادرة عن الخلفاء أو قيلت وسط الحكام كان اللون الغالب التسلية والتفكُّه والاستمتاع ، وإذا تحدثت النادرة عن الأوساط الفقيرة كان اللون الغالب هو السخرية (٢) .

فإذا انتقلنا إلى أسلوب السخرية فى النادرة بوجه عامٍّ وجدنا أن هذا الأسلوب يعبِّر عن اتجاهين :

الاتجاه الأول : إذا وصف فقير حاله وفى هذه الحالة نلمح شدة البؤس والألم ومرارة الوصف ، وتتغلف النادرة بألوان من الحزن النفسى الذى يكابده الفقير ويشقى به .

أما **الاتجاه الثانى** لأسلوب السخرية فهو إذا وصف الغير أحوال الفقراء ، هذا الوصف إما للإشفاق الداعى إلى الضحك يعقبه التفكير فى أحوال هؤلاء الناس، أو الإشفاق الداعى إلى الشماتة والزراية . وتقال النوادر فى هذه الحالة للتسلية وقتل أوقات الفراغ ، وقد يعقبها إحساس بالرضا على ما تفضل الله به من نعمة على الضاحكين .

قال أحدهم : لو قُسم البلاء بين الناس لم يصبنا أكثر مما أصابنا .

---

(١) المرجع السابق ، ص ١١١ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٨ .

قالوا : ما الذى أصابك ؟ قال : بعثنا بشاتنا إلى التيّاس فجاءت الشاة حايلاً والجارية حاملا .

وصحب مدنى بعض ولاة اليمن فلما رجع إلى المدينة قالوا هل ولاّك (جعلك حاكمًا) شيئًا : قال : نعم ولاّنى (أعطانى) قفاه .

وقيل لمدنى : ما طعامك ؟

قال : الخل والزيت .

قيل : أفتصبر عليهما ؟

قال : ليتهما يصبران علىّ (١) .

وظيفة النادرة :

وتخدم النادرة أكثر من غرض فى مقدمتها النقد الاجتماعى . كذلك الكشف عن بعض الجوانب الإيجابية فى الشخصية العربية حتى فى أكثر مظاهرها سلبية مثل نوادر اللصوص حيث تفرض قوانين الفتوة وأصولها بعض الأخلاقيات التى قد تتعارض مع أساليب اللصوصية ولكننا نجدها مطبقة ويخضع لها اللص فى سلوكه المعتاد عن قناعة وإيمان لا عن اضطرار وقهر، كالصدق والوفاء ومقابلة المعروف بمثله والبعد عن الخسّة ومراعاة جانب الضعيف وغير ذلك من أصول كونتها الأخلاقيات العربية (٢) .

وتمتلئ الكتب العربية بآلاف النوادر والروايات التى تؤكد أن العرب أهل شجاعة وإقدام ومروءة وعلو همة وكرم ، كما كانوا يتحلَّون بالشرف والسخاء والوفاء بالوعد

(١) نثر الدرر ، الفصل الثانى ، اللوحه ١/٤٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٢٦ .

والحلم وإغاثة الملهوف والعفو عند المقدرة وحماية الضعيف ... وهذا ما يدعو إلى القول بأن النوادر عبارة عن تسجيل واعٍ للبيئة والمجتمع فضلاً عن كونها تسجيلاً تاريخيًا بقدر ما يتيسر لها وفى حدود إمكانياتها .

والنظرة المباشرة إلى النادرة تشير إلى أنها أداة للترفيه إذ أنها مستمدة من بعض المواقف الفردية أو اليومية ، وهذا صحيح، لكن لا يمكن النظر إليها إلا من خلال التركيب الاجتماعى ككل بما فيه من بِنْيات اقتصاديَّة وسياسيَّة وثقافيَّة ، وما يتكون من تفاعلات العناصر السابقة ، وما يحيط بذلك من تيارات منظورة وغير منظورة [1] .

الإطار التاريخى للنادرة العربية فى مصر :

ويفترض الدكتور إبراهيم شعلان أن النادرة العربية فى مصر أخذت فى الشيوع والازدهار فى مصر منذ بداية القرن الثانى الهجرى حين أخذت اللغة العربية تستكمل عناصر تطورها فى مصر ، وحين أخذت مصر تشغل مكانًا بارزًا فى الحياة الفكرية والأدبية [2] .

كما يعلن أن عهْدَى الطولونيين والإخشيديين قد ساعدا على ازدهار الألوان الفكاهية (وهو العهد الذى استمر حتى النصف الثانى من القرن الرابع الهجرى)، ويعلل ذلك باستتباب الأمن والاستقرار فى الأحوال الاجتماعية[3] . ولكن هذا التعليل قد لا يقنعنا لأن عهود الاستبداد أيضًا قد تفرز لونًا آخر من النوادر على حد ما ذكر هو نفسه فى مكان آخر من رسالته .

(١) المرجع السابق ، ص ١٧٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٧٤ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٧٥ .

أما فى عهد الفاطميين والأيوبيين فقد أصبحت النادرة مصرية خالصة بعد أن كانت تدور فى فلك النادرة العربية ، حتى إننا لا نستطيع أن نفرق بين هذه النادرة وتلك . وفى هذا العهد بدأت تظهر النوادر المسجلة فى الكتب ، لعل أبرزها "الفاشوش فى أحكام وحكايات قراقوش" لابن مماتى الذى صوب فيه مؤلِّفه سهامَه الفكاهية إلى قراقوش أبرز الشخصيات التى لعبت دوراً خطيراً فى العصر الأيوبى .

الشخصيات فى النادرة :

وبطل النادرة شخص عادى ليس فوق مستوى الناس كما فى الأساطير ، يواجه مشكلات عادية ملموسة . وهو لا يواجه إلا مشكلة واحدة أو مواقف وقتية طارئة تفاجئه فيحلها أو يواجهها بأسلوبه الفكاهى ، وتنتهى بانتهاء الموقف ، فليس لديه مشكلة حقيقية عليه أن يبحث عن حل لها (١) .

وهو شخصية ترمز لمعنًى ، فالحكايات التى تُروى عن قراقوش تعبير عن الكبت السياسى ، وتلك التى ترد على لسان جحا تعبير عن الكبت الاجتماعى الذى تفرضه العادات والتقاليد الجامدة ، والتى تقال عن أبى نواس تنفيس عن الكبت الجنسى الذى تفرضه الحدود والقيود الصارمة فى الصلة بين الرجل والمرأة (٢) ...

كذلك فإن بطل النادرة ، يتأثر بها كثيراً ولا يؤثر فيها إلا قليلاً ، فشخصيات النوادر شخصيات ثانوية ، أضاعت ملامحَ بطولتها سرعةُ الحدث وعدم تطوره أو نموِّه .

(١) المرجع السابق ، ص ٢٢١ .

(٢) فهمى عبد اللطيف ، مجلة الفنون الشعبية ، القاهرة ، العدد ١١ ، ص ٤٥ .

وأبرز ما يساعد على ذيوع النادرة وشهرتها أن الناس ألصقوا بها – عن قصد أو غير قصد – تلك النوادر التى لا يجرءون على نسبتها إلى أنفسهم أو إلى شخصيات حية موجودة ، أو تلك النوادر الإباحية التى يتحرجون من نسبتها إليهم [1] .

نوادر أبى نواس وجحا وقراقوش

أما أبو نواس فإن القدماء والمحدثين يجمعون على أنه لم يكن شخصية سوية ؛ كان يدمن الخمر ويفضل الغلمان على النساء ، حدث هذا فى عهد الرشيد الذى اقترن اسمه فى أغلب النوادر المنسوبة إليه ، وتدخَّل البرامكة عدة مرات للعفو عنه[2] . فشخصية أبى نواس الشعبية إذن هى شخصية اللاهى المتهتك الذى يستعذب المنكرات، ولا يداريها بل يعلنها على الملأ ، لكنه لم يكن فريداً فى بابه ، بل نموذجًا لمجتمع برز فيه هذا الشعور نتيجة انتشار دور اللهو والعبث وحانات الخمر ... وفى هذه البيئة تفرخ النادرة وتنمو أساليب الفكاهة ، وتفرَّغ لها أبو نواس فحفظ منها الكثير [3] .

وبعد نكبة البرامكة عام ١٨٧ هـ قدِم أبو نواس إلى مصر يحمل فلسفة ثلاثية جمعها فى هذين البيتين :

إنما الدنيا طعام ... وغلام ومدام
فإذا فاتك هذا ... فعلى الدنيا السلام

ولكنه لم يجد فى البيئة المصرية ما يملأ حياته الخاصة، "فإن استهتاره عندما كان يتحدث عن الخمر كان أكبر مما يتسع له صدر المصريين وقتئذ ، فلم يكن الترف

(١) النوادر فى الأدب الشعبى ، ص ٢٢٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٢٧ .

(٣) د . شوقى ضيف ، تاريخ الأدب العربى ، جـ ٣ ، ص ٢٢٣ .

قد أدى إلى استرخاص الفضائل الدينية[1] . كما أن الحياة الثقافية فى مصر لم تكن فى مستوى الحياة فى بغداد التى كانت تُعد مركزًا لتجميع الثروات باعتبارها مركزًا للخلافة ، بعكس مصر التى كانت مركزًا لتصدير الثروات ، فهى لا تزيد عن ولاية تابعة للخلافة . فسرعان ما عاد إلى بغداد قبل موت الرشيد عام ١٩٣ هـ . ومع ذلك فإن شهرته النادرية فى مصر فاقت الكثيرين[2] .

ويعلل الدكتور إبراهيم شعلان ذلك بأن الفترة التى زار فيها مصر كانت نهاية المرحلة الثانية من الصراع الدائر بين اللغة العربية لغة الوافدين ، وبين اللغة اليونانية لغة المكاتبات والقبطية لغة الشعب ، فلم يكن الأمر قد اشتد بعد للعربية التى كانت تجاهد للسيطرة على الحياة المصرية . فإذا جاء أبو نواس بفكاهاته ونوادره فليس لها محل بين العامة على الأقل ، ولهذا تظل نوادر أبى نواس محدودة التأثير حتى تتمكن العربية من فرض سيطرتها الكاملة، ولم يتيسر ذلك قبل القرن الخامس الهجرى فى عصر الفاطميِّين، فإذا انتقلنا إلى العصر الأيوبى (٥٦٠ – ٦٤٨ هـ) وجدنا أن الجو السياسى والاجتماعى لم يكن يصلح لاستيعاب مثل هذه النوادر لشذوذها ولأنها أقرب إلى التهريج منها إلى الترويح ، وإلى التحلل منها إلى التسلية . وتأتى فترة حكم المماليك فتتجه البلاد بخطى واسعة نحو التحلل والتفكك حيث كان الشعب فى وادٍ والحكام فى وادٍ آخر ، وفى هذا الجو تطل النوادر النواسية لتشغل مكانها المرموق حيث صادفت أرضًا خصبة . وتتنقل النوادر النواسية ويضيف إليها الناس مما يحدث فى حياتهم ، ويتفق ومزاجهم[3] .

وقد عبَّرت النوادر النواسية عن نموذج للشخصية المصرية هو نموذج الشخص اللبق السريع الخاطر الحاضر البديهة الذى يستطيع الخروج من المأزق بسرعة ولباقة يُحسد عليهما[4] .

(١) سلامة موسى ، مقالات منوعة ، ص ١٠٥ .

(٢) النوادر فى الأدب الشعبى ، ص ٢٣٠ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٢٣٢ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٢٣٧ .

أما اللون الآخر الذى احتضنته الحياة المصرية من النوادر النواسية فهو النوادر الجنسية ، وكانت توجد المبررات الاجتماعية لشيوع هذا اللون ، فالمجتمع المملوكى والعثمانى متخلف فقير جاهل يفصل بين الجنسين ويضرب بقيود حديدية حول المرأة التى كانت تتحين الفرص للإفلات من هذه القيود ، وتنجح كثيراً فى ذلك [١] .

نوادر جحا :

أما شخصية جحا فقد طغت فى الفن النادرىّ فيما يُعرف اليوم بمنطقة الشرق الأوسط على أية شخصية سابقة أو لاحقة . ويرى الدكتور إبراهيم شعلان أنه لا يهم التحقيق التاريخى الخاص بهذه الشخصية بقدر ما يعنيه النص النادرى سواء المكتوب منه أو المروى ، لأن النوادر التى سجلتها الكتب منسوبةً إلى جحا وشاعت فى النص الشفاهى أغلبها نوادر لا تنتمى إلى زمن معين أو مكان معين ، ففائدة التحقيق التاريخى فى هذا المجال ضيئلة ، لكنها قد تكون ضرورية إذا أردنا التمييز بين جحا فى القوميات المختلفة : جحا العربى – جحا الفارسى – جحا التركى – جحا المصرى ، إلخ[٢] .

والإشارات المتفرقة إلى جحا لها خطان يلتصقان بالشخصية الجُحَوية على الرغم من تناقضهما وهما :

جحا رجل محدِّث من رجال الدين ، فطن ذكى حاضر البديهة نقىُّ السريرة ، وهذه هى شخصية جحا المثقفين .

ثم جحا رجل أحمق والغالب عليه التغفيل ، وتلك هى شخصية جحا العامة ، والدليل على ذلك أن أغلب نوادر النص الشفوى تعبِّر عن الاتجاه التغفيلى[٣] .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٣٨ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٥٧ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٢٥٥ – ٢٥٨ .

فمن نوادر الذكاء والبديهة :

كانت له زوجتان ، فأهدى كل واحدة منهما عقداً وأمرهما أن لا تخبر كل منهما ضرتها . وفى يوم اجتمعتا عليه وقالتا : من التى تحبها أكثر من الأخرى ؟ فقال : التى أهديتها العقد هى أحب إلىَّ . فسُرَّت كل منهما واعتقدت أنها هى المحبوبة(١) .

ومن نوادر التغفيل :

ذهبت أمه فى عرس وتركته في البيت وقالت له : احفظ الباب . فجلس إلى الظُّهر فلما أبطأت عليه قام وخلع الباب وحمله على عاتقه(٢) .

جاء بقوم وفى كمه خوخ فقال لهم من أخبرنى بما فى كمى فله خوخة منه . فقالوا: خوخ . فقال : ما قال لكم إلا من أمه زانية(٣) .

ويرى الدكتور إبراهيم شعلان أن بداية انتشار – وليس مجرد معرفة – النادرة الجُحَوية والتوسع فيها كانت فى العصر المملوكى الذى يمثل البداية الحقيقية للنهاية الحضارية للعصور الوسطى . وهو نفس ما انتهى إليه بالنسبة إلى النوادر النواسية وللأسباب نفسها .

ونودار جحا بعضها دلالة على الماضى وليس لها من دور فى الحاضر إلا التسلية الساذجة التى تهدف إلى قتل الفراغ ، وبعضها يستهدف النقد الاجتماعى بطريقة أشبه ما تكون بفن الكاريكاتير ، وبعضها استُخدم كوسيلة للتعليم من خلال تسلية الصغار .

(١) عبد الستار فراج ، أخبار جحا ، مكتبة مصر ، ط ٢ ، ص ١٨ .

(٢) نثر الدرر ، جـ ٥ ، باب ١٧ ، نوادر جحا .

(٣) المرجع السابق .

نوادر قراقوش :

لم يكن قراقوش إلا رمزًا للبيئة ، وكتاب "الفاشوش" هو – فى النهاية – عبارة عن صيحة احتجاج أخرى وجَّهها الأدب إلى هذا العصر (العصر الذى كُتب فيه) وقصد بها التشوية والإساءة على الرغم مما قيل فى تدخُّل العوامل الشخصية أو العوامل السياسية . وقد ساعد على نشر هذا التشوية والإساءة ما كانت تعانيه البلاد فى أحوالها الاقتصادية ، وبخاصة فى أواخر العصر الفاطمى والفترة الأولى من العصر الأيوبى لكثرة الحروب التى تستنفد الطاقات والأموال من جهة ، ولكثرة الأوبئة وانخفاض النيل فى فترات متقاربة، حتى باتت البلاد فى فقر وإملاق . ومن شأن هذه الحالة أن تدفع الناس إما إلى ضرب من التصوف والإيمان بالغيبيات ، وإما إلى المرح والفكاهة فى محاولة للهرب من الضوائق الاقتصادية ، أو تدفع الناس إلى كليهما بنسب متفاوتة ، وليس كتابا "مقامات الوهرانى" و"الفاشوش" لابن مماتى إلا موقفًا واضحًا من العصر يمثل إدانة اجتماعية لقراقوش بصرف النظر عن عظمته من الناحية الحربيـــة أو السياسية أو حتى من الناحية القومية ، وبصرف النظر عن شخصية المؤلفيْن وظروفهما الاجتماعية[1] .

فكتاب الفاشوش – وإن كان يمثل موقفًا شخصيًا كما رجح بعض العلماء والباحثين – بانتشاره وذيوعه أصبح يمثل موقفًا اجتماعيًا وسياسيًا توارت خلفه العوامل الشخصية ، ولذلك فقد أصبحت نوادره ظاهرة اجتماعية .

وقراقوش شخصية اعتمد عليها صلاح الدين الأيوبى. بدأ حياته خصيا مجهول الأصل ، واتصل بالأيوبيين وأخلص لهم . ففى بداية عصر صلاح الدين قام – بناء على أوامر سيده – "بعزل الرجال فى القصر الفاطمى عن النساء لئلا يتناسلوا ويكثروا فيساعد ذلك على أن يعيدوا الدولة الفاطمية[2] . قام قراقوش بذلك غير ملتفت إلى

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٨٣ .

(٢) د. عبد اللطيف حمزة ، حكم قراقوش ، الحلبى ، ١٩٤٥ ، ص ١٢ .

الآثار الأخلاقية على الناس . كما أثار نفوس المثقفين والعلماء حين باع خزانة الكتب فى القصر الفاطمى ولم يكن فى بلاد الإسلام أعظم منها . وكذلك ما قام به فى مجال الإنشاء والتعمير وما استتبع ذلك من قسوة تؤكدها أحداث التاريخ التى تقول إنه كان شديداً على القاهريين ممن استخدمهم فى بناء الأسوار وإقامة الحصون ، فكان إذا لمح منهم رجلاً ذاهبًا فى الصباح إلى عمله الذى يعيش منه استوقفه وأرغمه على العمل معه ، ثم أعطاه أجره فيأخذه صاغراً وهو يتميز من الغيظ لأن الأمير سخره[1] .

ولا بد أن يثير ذلك كله حفيظة الناس ويدفعهم إلى مهاجمته وبخاصة إذا كانوا شديدى القرب منه كابن مماتى[2] .

فإذا جمعنا هذه العناصر بعضها إلى بعض تبين لنا أن شخصية قراقوش كانت تحمل نواقصها التى ربما كانت عاملاً من العوامل المساعدة على شيوع هذه النوادر . لكننا إذا نظرنا إلى الجوانب الإيجابية فى هذه الشخصية من حيث دفاعه عن الإسلام وعن الأيوبيين وجدنا أنه لم يكن يستحق ما التصق به من نوادر أقل ما يمكن أن توصف به أنها نوادر التشويه والتشنيع لأنها تصفه بالخبل والحمق والغفلة[3] .

أما ابن مماتى فكان فيما يبدو رجلاً يجمع بين الروح المرحة والعدوانية اللسانية ، فهو يلقى بالقفشة دون احتياط ودون أن يكلف نفسه مشقة البحث عما تسببه من مضايقات للغير . لذلك ما إن أطلق فكاهاته فى قراقوش حتى تلقفها الناس لأنها تتفق مع أهوائهم . ولهذا يرى الدكتور عبد اللطيف حمزة أن هذه النوادر من صنع الشعب أخذها ابن مماتى من أفواه العامة فى المجالس ثم ردها عليهم قصصًا ونوادر فى كتاب يقرءونه فى هذه المجالس[4] .

(١) المرجع السابق ، ص ١١٥ .

(٢) النوادر فى الأدب الشعبى ، ص ١٨٦ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٨٧ .

(٤) حكم قراقوش ، ص ١١٧ .

وإطلاق هذه الفكاهات على قراقوش جعل المتأخرين يخرجون بشخصية قراقوش من الحقيقة إلى الخرافة . فالحكايات التى أُلصقت به لم تكن وليدة عصره ، ولكنها حكايات سابقة عليه كانت شائعة فى عصره . ومما يؤيد هذا الاحتمال وجود بعض النوادر منسوبة إلى شخصيات غير قراقوش ، فنادرة قميص قراقوش الذى وقع من الحبل وحمد الله أنه لم يكن فيه منسوبة إلى جحا فى نوادره وموجودة فى كتاب أخبار الحمقى والمغفلين . ونادرة الميت الذى أجبر ابنه على دفنه على الرغم من أنه حى وكان عندما استنجد بقراقوش أن قال له : "هل أكذِّب هؤلاء المشيِّعين وأصدقك ؟" نُسبت أيضًا إلى جحا . ونادرة الشخصين اللذين احتكما إليه وادعى أحدهما على الآخر أنه عض أذنه ودافع الآخر عن نفسه بقوله إن غريمه هو الذى عض أذنه ، وعندما حاول قراقوش أن يعض أذنه هو وقع وشُجَّ رأسه ، هذه النادرة نُسبت إلى جحا أيضًا فى نوادره . ونادرة زوجة الميت التى جاءت إلى قراقوش تطلب كفنًا لزوجها فقال لها : ليس لدى شىء تعالى فى العام القادم ، هذه النادرة نجدها فى أخبار الحمقى(١) .

كما أن بعض النوادر نجد لها أنماطًا ونظائر قديمة . ويمكننا أن نرى مثل هذه الأنماط فى كتاب أخبار الحمقى ، فمن ذلك : "قيل لمغفل : سُرق حمارك ؟ فقال الحمد لله أننى ما كنت عليه" . فهى لا تختلف عن نادرة القميص المنشور على الحبل السابقة .

وقد يكون مما له دلالته أن نلاحظ ما شهده هذا العصر من اتجاه النوادر إلى الصياغات الشعبية التى تحمل – ربما لأول مرة – سمات الأسلوب المصرى والنكته المصرية التى تحمل خطًا خاصًا بها يجمع – كما يقول العقاد – بين التنفيس عن الجرح ووصف الحاكمين بالغفلة والبلاهة(٢) .

---

(١) النوادر فى الأدب الشعبى ، ص ١٨ .

(٢) العقاد ، جحا الضاحك المضحك ، دار الهلال ، ص ٨٧ .

من ذلك : نزل جندى فى مركب ، وكان فيه رجل فلاح معه زوجته فغمز الجندى زوجة الفلاح فشتمته فضربها وكانت حاملاً ، فسقطت ابن تسعة أشهر ، فشكاه الفلاح إلى قراقوش ، فقال للجندى: خذها عندك وأطعمها واسقها حتى تصير فى تسعة أشهر ثم ردها إلى زوجها كما كانت . فقال الجندى: سمعًا وطاعة . فقال الفلاح : يا وزير تركت أجرى إلى الله . وأخذ زوجته ورجع إلى بلده . فقال له: جزاك الله خيراً ، هكذا تكون مروءة الفلاحين الحرِّين .

فنحن نلاحظ الأسلوب المصرى السهل الذى أخذ يستعمل الأساليب الشعبية "كان فيه رجل فلاح ... فغمز الجندى زوجة الفلاح ... ردها لزوجها كما كانت ... تركت أجرى على الله ... هكذا تكون مروءة الفلاحين الحرين . أيضًا ما نلاحظه من موقف زوجة الفلاح وأسلوبها فى الدفاع عن نفسها وموقف الفلاح الذى توجه إلى الله بعد أن خذله الحاكم ولم ينصفه ، وهو فى الحقيقة أسلوب شعبى ، مما يدل على أن النوادر أخذت تسيطر عليها روح الشعب وأسلوب حياته اليومية وعلاقاته الاجتماعية(١) .

وتوجد قصة تشبهها فى العقد الفريد على هذا النحو (٢) :

أتت جاريةٌ أبا ضمضم فقالت : إن هذا قبَّلنى . قال لها قبليه ، فإن الله يقول : والجروح قصاص .

ونادرة أخرى فى الصفحة نفسها على هذه الصورة :

ارتفع رجلان إلى أبى ضمضم فقال أحدهما : أبقاك الله إن هذا قتل ابنى . قال : هل لابنك أم ؟ قال نعم . قال : ادفعها إليه حتى يولدها لك ولداً مثل ولدك ويربيه حتى يبلغ مبلغ ولدك ويبرأ به اليك .

---

(١) النوادر فى الأدب الشعبى ، ص ١٩١ .

(٢) العقد الفريد الجزء ٦ صفحة ٤٤٦ – تحقيق أحمد أمين وآخرين ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة .

وإذا جاز لنا أن نقول على فكاهة الفاطميين والأيوبيين إنها فكاهة المقاومة والسخرية والنقد والتشنيع ، أو بمعنى آخر هى فكاهة الهجاء ، فإننا نستطيع أن نقول إن فكاهة المماليك والعثمانيين هى فكاهة عصور التقلب والشدائد والأهوال والظلمات والجهالة .

وهكذا أصبحت شخصية قراقوش على أيدى المصريين موقفًا قصدوه ، فهم يريدون أن يقولوا : كان على قراقوش أن يتعامل معنا معاملة الند للند ، وأن يكون لبقًا مرنًا بحيث يستطيع أن يتوافق مع المجتمع الذى يعيش فيه . أو كأنهم يريدون أن يقولوا له : لا تكن صلبًا فتكسر . وقد كان صلبًا فكسره الناس(١) .

فلسفة الشخصية النادرية ووظيفتها :

ولا شك أن الشخصيات النادرية شخصيات حقيقية ترتبط بتاريخ معين وزمن معين لكنها تحمل صفات خاصَّة أهَّلتها لكى تلتصق بها نوادر من نوع يتناسب أو يتوافق إلى حد كبير مع طبعها ، نرى ذلك فى نوادر أبى نواس التى ترمز للتحلل والإباحية ، وفى نوادر قراقوش التى تعبِّر عن الكبت السياسى وتؤذن بالانتقال من أسلوب التصريح إلى أسلوب التلميح ، ونرى ذلك فى نوادر جحا التى تعبر عن أسلوب الحداقة والفهلوة(٢) .

فالشخصيات النادرية تختلف عن الشخصيات الإنسانية وإن كانت الأخيرة أصلاً لها ، لأنها عندما ارتبطت بالشكل الفنى الذى فصلها عن تاريخها أصبحت تعبِّر عن رموز خاصَّة بأوضاع اجتماعية .

(١) المرجع السابق ، ص ٢٥١ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٦٤ .

ويخلص الدكتور إبراهيم شعلان إلى أنه من الممكن أن نتصور وحدة بين التاريخ والموضوع أو امتزاجاً بين الجانب الذاتي والجانب الموضوعي . فهناك علاقة ما بشكل أو بآخر بين ما يقوله التاريخ وما تقوله النوادر القراقوشية والنواسية ، أما عن جحا فإن العلاقة تبدو غير واضحة لأن شخصيته جماع شخصيات ذات ملامح مختلفة، بل متناقضة . فالعلاقة بين النادرة والشخصية علاقة تفاعل وامتزاج نتج عنها ابتعاد الشخصية عن أصلها الذى استُمدَّت منه(١) .

وعلى هذا النحو سارت النادرة نحو تأكيد الموقف أو البطولة عن طريق الانتماء إلى المجتمع ، معبرة عن ظاهرة معينة لا تتوافق مع السلوك الاجتماعى أو الظروف الشائعة ، ولذلك فإنه يلقى عليها أضواء كاشفة ويعريها فيحس بها الوجدان الاجتماعى، ولذلك تواصل النادرة بحثها الدائب عن الخفايا والمشكلات فتعرضها من مختلف الزوايا بأسلوب محبب إلى النفوس ، فتكبرها تارة وقد تضعفها من زاوية أخرى ، وقد تعيد تشكيلها لكى تتوافق مع ظروفه وتطوره وقيمه وعاداته . وهكذا تسير النوادر صعوداً وهبوطاً، إيجازاً وإطناباً، فى عرض المواقف وكشفها والبحث عن مصادر علاجها بالسخرية تارة وبالتعريض أخرى وبالتشنيع ثالثة ، والهدف هنا هو الحد من عناصر الجمود والتزُّمت .

ويستطرد الدكتور إبراهيم شعلان قائلاً إن الشخصية الجحوية هى الشخصية الوحيدة بين كل من أبى نواس وقراقوش التى تعكس التناقضات القائمة والتى تُعْنَى فى حقيقتها بالصراع بين الأضداد أو بين السلب والإيجاب .

ومن هنا يمكن القول بأن الشخصية الجحوية ليست شخصية فرد، بمعنى أنها تتميز بلون معين حتى يغلب على سلوكها اتجاه خاص ، لكنها شخصية جماعية يمكن أن يطبق عليها ما يطبَّق على الجماعة(٢) .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٦٥ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٦٦ .

والذى لا شكٌ فيه أن هذه الشخصيات ليست من منتجات البيئة المصرية لأنها شخصيات وافدة، لكنها صناعة مصرية تشكلت وفقًا لظروف الحياة المصرية[١] .

وربط النوادر بشخصيات معينة يفتح الباب أمام محاولة الربط بين النادرة والقصة ، فربط النوادر بشخصية واقعية أو خيالية فى طريق القصة المتكاملة ، وإعطاء النوادر بداية ونهاية، بالإضافة إلى ربطها بشخصية بطلها، خطوة نحو العمل القصصى المتكامل البنيان[٢] .

(١) المرجع السابق ، ص ٢٦٩ .

(٢) غسان المالح ، أدب الشحاذين ، مقال بمجلة العربى ، الكويت ، أكتوبر سنة ١٩٦٨ .

الفصل السابع

المقـــــــــــامة

المقامة

المقامة بالمعنى اللغوى هى المجلس يقوم فيه شخص بين يدَىْ خليفة أو غيره ويتحدث واعظًا ، وبذلك يدخل فى معناها الحديث الذى يصاحبها . ثم تتقدم أكثر من ذلك فنجدها تُستعمل بمعنى المحاضرة، وبذلك تعفى الكلمة من معنى القيام وتصبح دالة على حديث الشخص فى المجلس سواء أكان قائمًا أم جالسًا . وبهذا المعنى استعملها بديع الزمان فى المقامة الوعظية ، إذ نرى أبا الفتح الإسكندرى يخطب فى الناس واعظًا وعظًا بديعًا ، فتساءل عيسى ابن هشام قائلاً : من هذا ؟ فرد عليه أحدهم : غريب قد طرأ لا أعرف شخصه ، فاصبر عليه إلى آخر مقامته .

وبديع الزمان (٣٥٨ - ٣٩٨ هـ / ٩٦٧ - ١٠٠٨م) هو أول من أعطى كلمة مقامة معناها الاصطلاحى بين الأدباء ، إذ عبَّر بها عن مقاماته المعروفة ، وهى جميعها تصور أحاديث تُلْقَى فى جماعات ، فكلمة مقامة عنده قريبة المعنى من كلمة حديث .

وهو عادة يصوغ هذا الحديث فى شكل قصص قصيرة يتأنق فى ألفاظها وأساليبها ، ويتخذ لقصصه جميعًا راويًا واحدًا هو عيسى بن هشام ، كما يتخذ لها بطلاً واحداً هو أبو الفتح الإسكندرى الذى يظهر فى شكل أديب شحَّاذ ، يروع الناس بمواقفة بينهم وما يجرى على لسانه من فصاحة فى أثناء مخاطبتهم .

ويرى الدكتور شوقى ضيف أن المقامة أُريدَ بها التعليم منذ أول الأمر ، ولهذا سماها بديع الزمان مقامة ولم يسمِّها قصة ولا حكاية ، فهى حديث قصير ، أراد بديع الزمان أن يجعله مشوقًا فأجراه فى شكل قصص . بمعنى أن الشكل القصصى استُخدم وسيلة لغاية وليس غاية فى ذاته . وهذا الشكل القصصى تضمن حواراً

محدوداً ، وبطلاً أديباً شحاذاً ، وأحداثاً تشوق وتجذب على الاطلاع . ومن هنا جاءت غلبة اللفظ على المعنى فى المقامة ، فالمعنى مجرد خيط ضئيل تُنشر عليه الغاية التعليمية . وعلى الرغم من هذا الرأى فنحن نرى أن القصة الفنية لا تولد مرة واحدة ولادة ناضجة ، وأن مجرد التفكير فى وضع غرض تعليمى فى صورة بها بعض العناصر القصصية إنما هى محاولة رائدة وتفكير مبكر نحو خلق فن قصة عربية بلغة فصحى ، ولهذا فحتى لو صح أن الهدف من المقامة تعليمى ، فقد كان من الطبيعى أن لا يكون الالتزام بهذا الهدف متساوياً فى جميع المقامات ومن هنا جاءت بعض المقامات أبعد ما يكون عن الفن القصصى بينما جاء بعضها الآخر أقرب ما يكون إلى هذا الفن، بالمعنى الذى نعرفه اليوم .

ولقد كان السجع هو أميَزَ مظهر لغوى للمقامة ، كما كانت ألوان البديع هى المميز اللغوى الثانى ، وقد توسع من خلفوا بديع الزمان الهمذانى بالمقامة فلم يقصروها على تعليم الأساليب الأنيقة فقط ، بل حمَّلوها نحواً وفقهًا وطبًا ، ووضعوا فيها مناظرات خيالية وجوانب من حياة مجتمعاتهم ، لكنهم لم يفكوا عنها قط قيود اللفظ وأسجاعه .

وقد عُرفت المقامة فى بعض الآداب العالمية كالفارسية إذ ألف القاضى حميد الدين أبو بكر بن عمر البلخى ثلاثًا وعشرين مقامة على نسق مقامات الحريرى وأتمها سنة ٥٥١ هـ . وكذلك عُرفت فى الأوساط اليهودية والمسيحية الشرقية ، فترجموها وصاغوا على مثالها باللغتين العبرية والسريانية .

ومن مقامات بديع الزمان الهمذانى يظهر لنا مقدار تعقد الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية تعقُّداً مكَّن لفوارق الطبقات أن تنمو وتزداد ، فكثر الفقر الشديد فى ظل الغنى المفرط ، فوُجدت طبقة اللصوص والشحاذين مما عبرت عنه هذه المقامات أصدق تعبير . ولم تكن المقامات تعكس طبيعة العصر بموضوعها فقط بل بأسلوبها اللغوى المعقد ، فقد كان العصر عصر قلق وعدم استقرار وفتن وحروب ومكائد واحتيال وتكلف ، فجاءت المقامات لتعبر عن ذلك موضوعًا وأسلوبًا ، وأدى

الأدب النثرى بجانب الأدب الشعرى رسالته فى الحياة ، فكانت المقامة هى المرآة للحياة تجد فيها تعقيداً لغوياً يعبر عن التعقيد السائد فى المجتمع ، وتجد تكلفا فى الإكثار من المحسنات البديعية يعبر عن روح التكلف فى حياة السكان، وتجد السخرية اللاذعة من بين السطور تعبيراً عن الألم الذى ساد طبقات المجتمع من جراء الفوضى التى كانت سائدة ، وذلك حين تسلط الأتراك وغيرهم على العرب ، وكذلك نجد النفاق فى حياة بطل المقامات يعبر عن نفاق المجتمع كله حاكمه ومحكومه .

يقول "مارون عبود": كان الأدب فى هذا العصر (عصر الهمذانى) صورة صادقة للحياة ، وما المقامات إلا وليدة مظاهر اجتماعية أشار إليها الجاحظ من قبل . إنه البؤس الذى فتق الحيل لابتزاز الأموال . وإنه فساد الأخلاق الذى دعا البديع إلى تصوير الشُّذَّاذ والمتشردين ، كما صور حالة العلماء ومجالسهم ، والأغنياء الحديثى النعمة الذين يريدون مجاراة كبار رجال الدولة فى قصورهم .

أما الترف والنعيم فيصفه هو وغيره ، ولعل هذا التأنق فى الإنشاء هو من وحى صور الحياة الاجتماعية . فهذه الزركشة فيه تومئ إلى الحياة الاصطناعية التى كان يحياها المترفون(١) .

ويمكن تلخيص أركان المقامة بأربعة أركان هى : الشخصيات وأساسها الراوية والبطل ، والأسلوب وأساسه السجع والمحسنات البديعية ، ومعالجة إحدى القضايا الطبيقية أو الاقتصادية أو الفقهية واللغوية والنحوية والأدبية ، وأخيراً موضـــوعها، فمرة يكون الكدية كما فى مقامات الهمذانى والحريرى واليازجـــى ، ومرة يكـــون خيالياً كما فى مقامات أحمد عبد اللطيف البربير وعبد الله فكرى ، ومرة يكون وعظياً كما فى مقامات الزمخشرى ، وقد يكون علمياً كما فى بعض مقامات السيوطى ... والخصائص الثلاث الأولى ثابتة فى حين أن الخصيصة الرابعة تتغير حسب العصر والزمان .

---

(١) مارون عبود ، بديع الزمان الهمذانى ، دار المعارف بمصر ، ط ٣ ، ١٩٧١ ، ص ١٥ .

والبطل فى معظم المقامات محتال يمتاز بسرعة بديهته وسعة علمه ويشبه الزئبق فى عدم استقراره فى مكان واحد وحوله تدور حوادث المقامة .

أما السجع والمحسنات البديعية فقد ضيقت من حدود المقامة ، فلم تتسع لمختلف الأغراض . ومن تخلى عن هذا التكلف فيما بعد استطاع أن ينطلق إلى رحاب أوسع كما سنرى عند المويلحى فى حديث عيسى بن هشام الذى كان أكثر تحرراً من السجع بالنسبة إلى غيره من كُتَّاب المقامة ، فخاض فى مجالات أكثر اتساعًا ، وتمكن من عرض آرائه بحرية ووضوح لم يتمكن منها مَنْ سبقه من كُتَّاب المقامة الذين تقيدوا بقيود السجع والبديع .

وهذه الخصيصة الثانية مرتبطة بالثالثة والخاصة بمعالجة مشكلات المجتمع ، فالذى يكبل نفسه بهذه القيود اللفظية يفلت منه زمام العلاج ، فبدلاً من أن يعالج الداء الاجتماعى يعالج مشكلة إصلاح اللفظ أو وضعه مكان لفظ آخر ، ومن ثم فإن علاجه للأدواء المختلفة ليس بنائيًا كعلاج هؤلاء الذين يتحررون من هذه القيود ، مثل المويلحى الذى استطاع بتحرره من هذه القيود معالجة مختلف المشكلات معالجة بنائية .

وعلى الرغم من هذه القيود فإن المقامة قد أدت واجبها فى علاج كثير من المشكلات التى عاصرت هؤلاء المقاميِّين ، فقد يكتب الكاتب عن الجانب المظلم ليوضح جانب الحياة المشرق .

ولعل المقامة المضيرية **للهمذانى** توضح مدى اقتراب بعض المقامات من فن القصة بالمعنى الحديث ، فقالب الجد الذى صيغت فيه هذه المقامة الضاحكة ، وعنصر الحركة المتطورة إلى الأمام النابعة من الحوار الدرامى، قد وهبا لهذه المقامة قدرة ممتازة على إضحاك القارئ ، ولم تكن ثرثرة صاحب الدعوة الموجهة إلى أبى فتح الإسكندرى لتناول المضيرة فى بيته مملة ، مع أنه لم يترك فرصة لضيفه ليبادله الحوار ، بل كانت طرافتها تكمن فى هذا بالذات .

بهذا يعتبر كثير من النقاد أن الهمذاني هو الواضع لأساس الأقصوصة في الأدب العربي ، وأن ما قبله كان خلطًا من الأساطير والأخبار والنوادر والخرافات (حكايات الحيوان) والأحاجي والألغاز ، لكن لم يكن يشمل محاولات لوضع بذرة القصة القصيرة بالمعنى الفني كما حاولها الهمذاني بعد أن التقى كل هذا التراث القديم في مقاماته في إطار مستحدث لم يشبهه إطار من قبل .

ويثير مارون عبود هذه القضية متسائلاً : هل المقامة قصة ؟ ويرد قائلاً: نعم يا سيدي، إنها قصة، والفرق بينها وبين قصص اليوم كالفرق بين هندامك أنت وهندام جدك . ولكن ليست كل مقامات البديع قصصًا، فقسم منها لا شيء والقسم الآخر شيء عظيم، وحسب الرجل ما خلفه(١) .

ويرى الدكتور شكري عياد أن الهمذاني يبلغ في مقامته المضيرية مستوًى رفيعًا يصلح أن يقارن بما بلغه كتَّاب القصة القصيرة العالميون في العصر الحديث ... والحادثة هنا يسيرة حقًا ، فهي لا تعدو أن تكون دعوة إلى طعام . وبعد أن يبلغ الضيف دار المضيف ويبقى معه لحظات يرى أن فقد المضيرة التي دُعِيَ إليها (والمضيرة لحم يُطبخ باللبن ، والمضير هو الحامض) أهون من الصبر على كلام مضيفة ، فيلوذ بالفرار وصاحب الدار يتعقبه والصبيان يجرون خلفه ، فيرمي أحدهم بحجر فيشج رأسه ، ويقضي في الحبس عامين .

والحادثة أو العقدة في هذه المقامة أهون ما فيها . إنما ترتكز قيمتها الفنية على تصويرها الرائع للمضيف التاجر مُحْدَث النعمة .

يقول الدكتور شوقي ضيف : إن هذه المقامة تعرض علينا البديع بكل ما أوتي من خفة ورشاقة، لا من حيث انتخاب الألفاظ والعبارات فقط ، بل أيضًا من حيث الروح الفكاهي الذي طبع به مقاماته ، فأصبحت حَرِيَّة بأن تُروَى في المجالس ، ويتلقفها

(١) المرجع السابق ، ص ٣٧ .

الطلاب فى الأقاليم الإسلامية المختلفة ، إذا يقرأون فيها ما يسرِّى عن نفسهم ويرسم الضحك على شفاههم[1] .

ويرى القارئ بجانب ذلك براعة البديع فى استخدام السجع ، فليس كل سجع يعجبنا ، بل السجع منه الثقيل ومنه الخفيف ، وكان بديع الزمان يعرف كيف يصوغ لفظه وكيف يعرضه وكيف يُحدِث فيه من التموجات الصوتية ما يجعله يدخل على الأذن دون استئذان كما يقولون . وواضح أنه يستعين على ذلك بانتخاب ألفاظة ، وتقصير سجعاتها ، وكأنه كان يعرف أن تطويل السجعات من شأنه أن يطيل المسافة الزمنية للأصوات ، فلا يعطيها الرشاقة التى نحسُّها عنده .

ولعلنا نلاحظ أن هذه المقامة قد خلت من الشعر ، وهذه ليست عادته المتبعة ، فهو يضمِّن مقاماته كثيراً من الشعر ، كما يضمِّنها كثيراً من الأمثال والآيات القرآنية .

كما تقدم هذه المقامة صورة حضارية للمعاملات فى ذلك الوقت ، لا سيما مجتمع التجار ، وكيف كانوا يتأنقون فى معمار مساكنهم الفخمة حتى دورات مياهها ، وكيف كانوا يشترون عبيدهم ويحصلون على أموالهم ولو بالاحتيال حتى على أيتام جيرانهم . وكيف كانت مجالسهم وعاداتهم عند الطعام فى هذه المجالس، وماذا يقدمون فيها ، إلخ[2] .

***

وقبل أن ننتهى من هذا التناول الموجز لمقامات بديع الزمان لا يفوتنا أن ننبه إلى مقامته الإبليسية التى يرى الكثيرون أنها أوحت إلى بعض الأدباء بأعمال باهرة ، وهى

(١) شوقى ضيف ، المقامة ، دار المعارف ، ١٩٥٤ ، ص ٤٢ .

(٢) انظر النص فى النماذج الملحقة فى نهاية الكتاب .

تدور حول لقاء عيسى بن هشام بإبليس في وادٍ من وديان الجن ، إذ ضلت منه إبل ، فخرج في طلبها ، وما زال يطلبها حتى حل في وادٍ به أنهار وأشجار وأزهار وشيخ جالس فسلَّم عليه وردَّ السلام وأمره بالجلوس فأطاعه وسأله : هل تروى من أشعار العرب شيئًا. فقال : نعم . وأنشده لامرئ القيس وطرفة ، فلم يطرب لشيء من ذلك، وعرض عليه أن ينشده من شعره ، فأنشده قصيدة لجرير . فعجب عيسى بن هشام من انتحاله قصيدة جرير ، وبعد حوار قصير قال له إبليس : ما أحد من الشعراء إلا ومعه معين منا ، وأنا أمليت على جرير هذه القصيدة ، وأنا الشيخ أبو مرة. وغاب بعد هذا الكلام ، ووجد عيسى بن هشام نفسه وحيداً .

ويقال إن هذه المقامة الطريفة هى التى أوحت إلى ابن شهيد (٣٨٢ - ٤٢٦ هـ / ٩٩٢ - ١٠٣٥م) فى الأندلس أن يكتب رحلته المشهورة "التوابع والزوابع" ويقصد بها الجن والشياطين إذ تراءى له شيطان بينما هو ينظم شعراً ، فأجازه وتعارفا . فطلب إليه ابن شهيد أن يُلقى شياطين الشعراء والكُتَّاب السابقين معه ، فحمله على جناحه ، ونزل به وادى الجن حيث لقيهم . وكان كلما لقى شيطانًا لشاعر مشهور أنشده من شعر صاحبه ، ثم من شعره الخاص ، فيعجب به ، ويجيزه اعترافًا بمهارته الفنية وقدرته البلاغية . ولقى شياطين الكُتَّاب كما لقى شياطين الشعراء وعرض عليهم بعض رسائله ، وبخاصة رسالته فى الحلواء ، وهو متأثر فيها بالمقامة المضيرية لبديع الزمان، ولا نلبث أن نراه يلتقى بشيطانه المسمى "زبدة الحقب" ، ويحاول أن يجاريه فى بعض أوصافه التى جاءت فى المقامات . وما يزال به حتى يعلن له تقدمه وإحسانه ويجيزه على إبداعه وافتتانه .

وواضح ما بين العملين من صلة شديدة ، فهما يدوران على لقاء شياطين الشعراء فى وادى الجن . ويصرح ابن شهيد بلقائه بشيطان بديع الزمان .

ويذهب البعض إلى أن أبا العلاء استلهم رحلة ابن شهيد فى "رسالة الغفران" لأنها هى الأخرى رحلة فيما وراء الطبيعة ، إلا أنها ليست فى وادٍ من وديان الجن ، إنما هى فى الجنة ويوم البعث . لكنها على كل حال رحلة فيما وراء المشاهد

المحسوسة. ويزعم آخرون أن ابن شهيد هو الذى استوحى من رسالة الغفران رحلته . ولعل المسألة تُرَدُّ إلى القرن الرابع وإلى بديع الزمان ، فهو الذى استغل أولاً فكرة شياطين الشعراء التى قرأها فى كتب الأدب العربى ، واستخرج منها مقامته الإبليسية. ثم خلفه ابن شهيد وأبو العلاء في القرن الخامس ، فألف كل منهما رحلته فيما وراء عالمنا ، على نحو ما نجد فى الأوديسا والكوميديا الإلهية فى الأدب الغربى .

***

ولعل أشهر كُتَّاب المقامات بعد بديع الزمان الهمذانى هو "أبو محمد القاسم على **الحريرى**" المولود عام ٤٤٦ هـ بضاحية من ضواحى البصرة والمتوفَّى سنة ٥١٦ هـ . وتمتاز مقامات الحريرى على مقامات الهمذانى بأن فيها خيطًا يربط المقامات بعضها بعض، فهى ليست مقامات متفرقة الموضوعات كمقامات الهمذانى ، بل إننا نراه فى المقامة الأولى أو الحلقة الأولى ، وهى المقامة الصنعانية، يقوم بالتعريف بين الحارث بن همام وأبى زيد السروجي ، فالحارث قد اغترب إلى صنعاء، وهناك رأى شخصاً يعظ فى حلقة ، وهو ناحل ، عليه ثياب السفر ، قد أوتى حظًا من البلاغة ، فأُعجب به ، وحاول التعرف عليه ، فتبعه متوارياً عنه ، حتى دخل مغارة ، وهناك رآه مع تلميذ له ، فسأله عنه ، فقال له : هذا أبو زيد السروجي ، سراج الغرباء ، وتاج الأدباء .

وعلى هذا النحو يعرِّف الحريرى راويته ببطله فى أول مقاماته ، ثم ينتقل به أديبًا مستجديًا فى المقامات التالية من بلد إلى بلد ، متنكرًا فى هيئة مزرية تارة وهيئة حسنة أخرى ، تارة يكون وحده وتارة مع ابنه أو تابعه أو زوجته ، حتى إذا كانت المقامة التاسعة والأربعون ، وهى المقامة الساسانية ، نرى أبا زيد وقد بلغ من الكبر عتيًّا ، فأحضر ابنه وأوصاه أن يقوم على حرفة الكدية من بعده . وواضح أن الحريرى يهيئنا بهذه المقامة للإشراف على نهاية عمله . وفى المقامة الخمسين يتوب أبو زيد إلى الله من صنعته ، ويندم على ذنوبه، ويعلن توبته إلى صديقه الحارث بن همام ، ويغيب عنه فلا يعود يراه ، ولا يزال يتنسم أخباره حتى يعرف أنه رجع إلى بلده سروج بعد أن فارقها

الروم ، وصار بها زاهداً متصوفًا . ويرحل إليه فيجده فى محرابه وقد أقبل على ذكر ربه وتسبيحه . وكانت هذه خاتمة التلاقى .

معنى هذا أن مقامات الحريرى بناء متكامل ، له أول وآخر ، فثمة خيط روائى يربط المقامات بعضها ببعض ، وهذا ما يميز مقامات الحريرى عن مقامات الهمذانى .

وهو يصرح فى مقدمته بأنه أقدم على عمله هذا محتذياً مقامات البديع ، وقد جاء فى بعض شروح مقامات الحريرى أن اسم الحارث بن همام مأخوذ من قول الرسول: كلكم حارث وكلكم همام . والحارث الكاسب والهمام الكثير الاهتمام .

وإذا كانت مقامات الحريرى تختلف من حيث بنائها عن مقامات الهمذانى فإنها تشترك معها فى الوعظ .

أما عن الصنعة فقد تطرف الحريرى عن الهمذانى فلم يكتفِ بالسجع والبديع ، بل خص اثنتى عشرة مقامة بألعابه الفنية كأنها ألعاب بهلوانية . مثال ذلك أنه التزم فى المقامة السادسة – وهى المقامة المراغيَّة – أن تكون حروف إحدى الكلمات منقوطة والتى تتلوها غير منقوطة مثال ذلك : الكرم – ثبت الله جيش سعودك – يزين ، واللؤم – غض الدهر جفن حسودك – يشين . حتى إذا وصل إلى المقامة السادسة عشر ، وهى المقامة المغربية ، وقف يعرض لعبة جديدة لا تكاد تخطر على بال وهى لعبة "ما لا يستحيل بالانعكاس" كقولك "ساكب كاسي"، والمقامة السابعة عشر وهى المقامة القهقرية ، واسمها يدل عليها، فكلماتها تقرأ من آخرها إلى أولها كما تقرأ من أولها إلى أخرها فهى ذات وجهين ، مثال ذلك "الإنسان صنيعة الإحسان" ، فأنت تستطيع أن تقراها "الإحسان صنيعة الإنسان" .

وعلى هذه الشاكلة كان الحريرى يُعنَى فى مقاماته باللغة ، وذلك ما جعله بعيداً عن معالجة قضايا عصره ومجتمعه . كما كان لذلك دلالته على تطور المقامة من فن

شفاهى أصلاً، كما تدلنا المقامة الوعظية لبديع الزمان، إلى فن مرتبط بالتدوين كالتزام الكلمات المنقوطه أو غير المنقوطة .

***

وتمضى القرون التالية للقرن السادس فتكثر المقامات ويكثر المقلدون ، وتتسع الموضوعات ، فظهرت مقامات الزمخشرى (٤٦٧ - ٥٣٨ / ١٠٧٥ - ١١٤٤) بعد مقامات الحريرى فى القرن السادس الهجرى وموضوعاته تتجه كلها الاتجاه الوعظى الروحى، كما ظهرت المقامات الصوفية لشهاب الدين السهروردى (المتوفى سنة ٥٨٧ هـ) والمقامات المسيحية لأبى العباسى يحيى بن مارى النصرانى البصرى الطبيب (المتوفى سنة ٥٨٩ هـ) ، وفى القرن السادس نفسه ظهرت مقامات ابن الجوزى (المتوفى سنة ٥٩٧ هـ) ، وفى القرن التاسع الهجرى ظهرت مقامات السيوطى (المتوفى سنة ٩١١ هـ) ، ومقاماته عبارة عن دائرة معارف دينية ودنيوية . ثم مقامات أحمد عبد اللطيف البربير (المتوفى سنة ١٢٢٦ هـ ١٨١١ م) وهى تمثل تطوراً فى فن المقامة نحو الفن القصصى بالسمات الآتية :

١ - مقاماته مقامة واحدة كرواية مسلسلة .

٢ - بدأت المقامات بكلمة "حُكى" ولم تبدأ بكلمة "حدثنا" أو "أخبرنا" .

٣ - العنصر الخيالى متوافر فيها ، ففى آخر المقامات يقول : "ثم إنى رجعت إلى حسى ، فوجدتنى أخاطب نفسى ، ولا بدوى ولا بعير" ، أى أن حوادث هذه الحكاية كلها من بدايتها إلى نهايتها حدثت فى المنام .

٤ - ظهر الحوار فى مقامات البربير هذه ، وقد أدار دفته بدقة متناهية ، ولولا ما يشوب هذه المقامات من غرض نفعى ذاتى وهو جلب المال عن طريق مدح الأمير لخلصت خلوصًا كافيًا يجعلها فى مصافٍّ مقامات المويلحى التى أنشأها بعد مقامات البربير بنحو قرن من الزمان .

فالبريبر كان حلقة اتصال قوية بين من سبقه ومن أتى بعده .

وتنبه الدكتورة سهير القلماوى فى بحثها القيم الذى نشرته لها هيئة اليونسكو بالقاهرة بعنوان "أثر العرب والإسلام فى الفن القصصى فى النهضة الأوربية"، تنبه إلى أن فن المقامة فى الأندلس لم يجمد فى القوالب الشرقية ، وإنما تطور تطورًا سليمًا، إذ تحرر من فيقهة اللغويين المتكلفة ، بحيث انتهت المقامة فى الأندلس إلى عكس ما انتهت إليه فى الشرق تمامًا . ففى الشرق انتهت إلى ما يشبه التمارين اللغوية المحضة وفقدت ذلك الخيط الذى كان يربطها بالفن القصصى الحقيقى ، أما فى الغرب فأصبحت لونًا من ألوان القصة الاجتماعية النقدية وإن لم تتحرر من بعض القيود التقليدية مثل الأسلوب المسجوع . ويشير مؤرخو الأدب الإسبانى إلى إمكان تأثير هذا الفن فى مولود جديد فى الأدب القصصى الإسبانى هو المعروف باسم "القصة البيكارسكية"، وأقرب ترجمة عربية يمكن أن تكون لهذه القصص هى "قصص الشطارة" حيث نرى الشاطر "البيكارو" أشبه ما يكون ببطل المقامة ، فهو فى الغالب شخص من أصل وضيع ، ويعيش فى بيئة قاسية يعانى آلام الجوع والبطالة ، غير أنه يستعين عليها بالحيل والمكر وخداع البسطاء والسذج وكأنه ينتقم من ذلك المجتمع الذى لا يحترم إلا الأغنياء والأقوياء . فهو يسخر منه ويحتال عليه ما وسعه ذلك . وتشير الدكتورة سهير القلماوى إلى فرق جوهرى بين الفنَّين ، العربى والإسبانى فى الناحية الأسلوبية . فقد بدأت القصة البيكارسكية فى إسبانيا تعبيرًا تلقائيًا ساذجًا ، ثم اتجهت بعد ذلك إلى التأنق والزخرف اللغوى والاهتمام بالصياغة ، على عكس المقامة – على الأقل فى الأندلس كما سبق أن أشرنا – التى كانت قد غلبت عليها الزخارف اللغوية حتى أحالتها إلى قوالب جامدة صمَّاء ، لكنها فى الأندلس عادت إلى مصادرها الشعبية الأصلية لا سيما فى العصور المتأخرة ، فأولت أعظم جانب من اهتمامها إلى تقديم صور من حياة المجتمع الشعبى واتجهت إلى التعابير السوقية ، وكسبت بذلك فى المضمون ما فقدته فى الشكل .

ثم ظهرت المقامات الحديثة عند الشيخ حسن العطار (١١٩٠ - ١٢٥٠ هـ / ١٧٧٦ - ١٨٣٥) والشيخ ناصيف اليازجي (١٢١٤ - ١٢٨٧ هـ / ١٨٠٠ - ١٨٧١) في "مجمع البحرين" ، وعبد الله فكرى (١٢٥٠ - ١٣٠٦ هـ / ١٨٣٤ - ١٨٨٩) في المقامة السكنية في المملكة الباطنية ، وأحمد فارس الشدياق (١٨٠٥ - ١٨٨٧) في "الساق على الساق ، فيما هو الفارياق" الذى نشره عام ١٨٥٥ ، حيث نجد الصراع بين المقامات كشكل أدبي بأسلوبها المرصع بالمحسنات البديعية ، والمقامات بالأسلوب المسترسل المتحرر من هذه القيود ، فهو في الوقت الذى يسخر فيه من الأساليب المرصعة بالسجع والمحسنات البديعية نراه يضمِّن كتابه أكثر من مقامة . فهو عقلاً ضد هذا القالب ، لكنه عملاً ما يزال مقيداً إليه كأنما بحكم التقليد . على أية حال فهذا دليل على بدايات التمرد على الأساليب التقليدية والاتجاه نحو محاولة البحث عن أسلوب جديد يلائم ما جدَّ من تطور حضارى .

أما حديث عيسى بن هشام "الذى نشره المويلحى (١٨٥٨ - ١٩٣٠م) بعد نحو نصف قرن من كتاب "الساق على الساق" ، فقد تطور من مجرد صراع بين الأساليب إلى صراع بين الأشكال الفنية ، حيث نلمح صراع المقامة كشكل أدبى تقليدى في تراثنا العربى مع الرواية كشكل قصصى حديث . فقد حاول المويلحى أن يتخلص من شكل المقامة في أول كتابه مغلِّباً العنصر الروائى حين نجد الباشا الذى استيقظ من قبره متجولاً مع راوية القصة "عيسى بن هشام" (لاحظ أنه نفس الاسم لراوية مقامات الهمذانى) فيقع في سلسلة من المشكلات بسبب جهله بالنظم الحديثة ، غير أن هذا الخيط الروائى ما يلبث أن ينقطع قبل أن يتم ثلث الكتاب ، ثم تمضى الرحلة على هوى الكاتب ، ثم يبدو خيط روائى جديد حين يلتقى صاحبا الرحلة مع عمدة من عمد الأرياف شديد الثراء شديد الجهل ، ثم ما يلبث أن ينقطع هذا الخيط لنجد أنفسنا في باريس .

ويتمشى مع هذا الصراع في الشكل صراع الأسلوب ، فهو حينا مسترسل وحينا آخر مسجوع . ومعنى هذا أن "حديث عيسى بن هشام" يمثل خطوة أبعد في صراع المقامة مع الشكل الروائى ، وهو بهذا نموذج صادق للمرحلة التاريخية الأدبية التى كُتب فيها .

كما ظهر أثر المقامة من الناحية الأسلوبية فى "وقائع تليماك" التى ترجمها رفاعة الطهطاوى (١٢١٦ - ١٢٩٠ هـ / ١٨٠١ - ١٨٧٣م) عن الفرنسية و "الأمانى والمنة" (بول وفرجينى) التى ترجمها محمد عثمان جلال (١٢٤٥ - ١٣١٦ هـ / ١٨٢٩ - ١٨٩٨م) عن الفرنسية أيضًا لبرناردى سان بيير . كما ظهر تأثير المقامة عند على مبارك (١٢٣٩ - ١٣١١ هـ / ١٨٢٤ - ١٨٩٣ م) فى كتابه "علم الدين" ، وعند أحمد شوقى (١٢٨٥ - ١٣٥١ هـ / ١٨٧١ - ١٩٣٢م) فى روايته لادياس أو آخر الفراعنة، وقد نشرت عام ١٨٩٨ ، وكذلك روايته "ورقة الآس" سنة ١٨٩٩ وموضوعها نضال العرب والفرس ، كما أن لشوقى مجموعة محادثات على هيئة مقامات تسمى "شيطان بنتناءور" عددها خمس عشرة محادثة نشرها عام ١٩٠١ الراوى فيها هدهد والبطل نسر معمَّر . كذلك نجد أثر المقامة فى ليالى سطيح لحافظ إبراهيم (١٢٨٧ - ١٣٥١ هـ / ١٨٧١ - ١٩٣٢ م) التى نشرها سنة ١٩٠٦ (١) .

وقد كان للمقامة تأثيرها السلبى والإيجابى على الفن القصصى فى الأدب العربى الحديث، فهى من ناحية ربما كانت سببًا فى تأخر ظهور القصة العربية بالمعنى الفنى الحديث ، لكن من ناحية أخرى فإن أثرها فى الأساليب القصصية قرَّب بين فن القصة والأساليب الأدبية التى كان لها الاعتبار الأول ، وقد انسلَّت بين المزدرين لقراءة القصص والمعرضين عنها ، وجذبتهم إليها فأطلعتهم على عالم آخر من الأدب ، وإن ظل الكثير منهم يقرؤها ويستمتع بها على أنها أساليب رصينة (٢) .

لكن المقامة فى صراعها مع الفن القصصى الحديث ما لبث أن أعلنت استسلامها وتوارت عن مسرح الأدب العربى المعاصر بعد أن قامت بدورها فى تقريب الأشكال الأدبية الحديثة إلى أذواق القراء ، تلك الأشكال التى تسللت إليها فى حياء

(١) للتوسع فى الموضوع انظر : د. محمد رشدى حسن ، أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المكتبة العربية ، ١٩٧٤ .

(٢) عباس خضر ، القصة القصيرة فى مصر ، الدار القومية ، القاهرة ، المكتبة العربية ١٩٦٦ ، ص ٦٨ .

أول الأمر ثم ما لبث أن أصبحت لها الغلبة لتجعل من المقامة مجرد أصداء باهتة تنبعث من ماض عريق ، وكل ما تبقى منها هو استخدام بعض كُتَّابنا المعاصرين أسلوب السجع أحياناً للدلالة على التهكم والسخرية من موضوع ما أو موقف ما على نحو ما نقرأ فى المقامات الأسوانية لعباس الأسوانى [1] .

(١) المكتبة العصرية ، صيدا - بيروت ، ١٩٧٠ .

الفصل الثامن

القصـــة الفلســفية

القصة الفلسفية

عرف العرب القصة الفلسفية كما عرفها اليونان من قبلهم . والمقصود بالقصة الفلسفية أن تسبق الفكرة الأحداث التى قد يستمدها مؤلفها من تجاربه وملاحظاته أو حتى قصص سابقة متداولة – كما سنرى – ثم يُلبِسها فكرته أو أفكاره الفلسفية ، ولعل من أبرز كُتَّاب القصة الفلسفية فى القرن العشرين الكاتبين الفرنسيين جان بول سارتر وألبير كامو ، حيث عبَّر أولهما عن فلسفته الوجودية وثانيهما عن فلسفته العبثية فيما أنتجا من روايات ومسرحيات . وهذا النوع من القصص قد تطغى فيه الفكرة الفلسفية على الفن القصصى ، وقد يكون فيه من الفن قدر ما يكون فيه من الفلسفة . وقد يصل إلى درجة من الغموض والرمز بحيث لا يمكن فهمه إلا بعد الاستعانة بالشرح كما هو الحال فى كثير من القصص الفلسفى الصوفى على نحو ما نجد عند السهروردى المقتول عام ٥٨٧ هـ (١١٩١م) فى رسالته "أصوات أجنحة جبرائيل" ، وهى قصة على هيئة رؤيا يشرح فيها فلسفته الإشراقية ، إذ يقرر مترجمها عن الفارسية صراحةً أنه "لا مناص لنا من الاعتراف بأنه لولا الشرح الذى وضعه لها شخص مجهول الاسم والذى كان لنا فى هذا خير دليل ، لما كان فى استطاعة فكرنا نحن أن يقوم بهذا الفعل من أول لحظة ، ولأمكن أن تظل قيمة هذه التشبيهات مجهولة كأنها ألغاز ومعمَّيات(١) .

ولا شك أن أشهر قصة فلسفية فى التراث العربى هى قصة "حى بن يقظان" التى تناولها ثلاثة من المشتغلين بالفلسفة هم ابن سينا المتوفَّى عام ٤٢٨ هـ (١٠٣٧ م)، وابن طفيل المتوفى عام ٥٨١ هـ (١١٨٦ م)، والسهروردى المقتول .

(١) شخصيات قلقة فى الإسلام ، دراسات ألف بينها وترجمها د . عبد الرحمن بدوى ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٤٦ ، ص ١٣٧ .

حى بن يقظان عند ابن سينا والسهروردى :

وخلاصة حى بن يقظان لابن سينا أن جماعة خرجوا يتنزهون ، فبدا لهم شيخ مهيب جميل الطلعة ، قد أكسبته السنون والرحلات تجارب عظيمة . هذا الشيخ المهيب الوقور هو حى بن يقظان ، ويرمز إلى العقل الذى يكتسب التجارب من السنين والرحلات . أما الجماعة التى خرجت تتنزه فليست أشخاصًا ، إنما هى الشهوات والغرائز والغضب وسائر الملكات الإنسانية . ثم نشأت مجادلات بين الرفقة ، وهى المجادلات التى تحدث عادة بين غرائز الإنسان وشهواته وضميره وعقله . وقد أدت إلى سؤال العقل عن علم الفراسة (ويقصد به ابن سينا هنا علم المنطق) ويقول العقل إن هذه الرفقة التى تصحب الإنسان هى رفقة سوء . ومن ذلك أيضًا قوة التخيل التى رمز إليها بشاهد الزور ، لأنها قادرة على تشبيه الشىء بالشىء زوراً وبهتانًا لإيقاع الإنسان فى الشر ، وهو تشبيه باطل لا ينشأ عن عقل وحكمة . ويستمر ابن سينا فى قصته التى يقصد من ورائها بيان قوة العقل وتمييزها على ما لدى الإنسان من غرائز وملكات وهدايتها ونجاتها إذا أصغت إلى قوله ، ثم بيان علاقة هذا العقل الأرضى بالعقول السماوية العليا ، ثم هذه كلها بالعقل العاشر وهو العلة الفاعلة، أو بعبارة أخرى هو الله(١) .

ومن ناحية أخرى فإن ابن سينا ذكر فى كتابه "الإشارات" أكثر من قصة بطلاها سلامان وأبسال . فقد ذكر أولاً أنه يشبه أن تكون تلك القصة من قصص العرب فإن هاتين اللفظتين قد تجريان فى أمثالهم وحكاياتهم ، وقد ذكر بعض الأفاضل بخراسان أن ابن الأعرابى أورد فى كتابه الموسوم بالنوادر قصة ذكر فيها رجلين وقعا فى أسر قوم أحدهما مشهور بالخير اسمه سلامان والآخر مشهور بالشر اسمه أبسال من قبيلة جرهم ، ففُدى سلامان لشهرته بالسلامة وأُنقذَ من الأسر ، بينما أُسر أُبسال لشهرته

(١) انظر : حى بن يقظان ، تحقيق وتعليق أحمد أمين ، مؤسسة الخانجى ، ١٩٥٨ ، ص ١٧ – ٢١ .

بالشر حتى هلك ، وصارا مثلاً فى العرب يذكر فيه خلاص سلامان وهلاك أبسال . وهذه القصة تدل على وجود هاتين اللفظتين فى نوادر حكايات العرب .

ثم أورد شارح ابن سينا قصتين منسوبتين إلى شخصيتَىْ سلامان وأبسال ، إحداهما نقلها حنين بن إسحاق من اليونانية إلى العربية ، وخلاصتها أنه كان فى قديم الدهر ملك لليونان والروم ومصر وكان يصادقه حكيم فتح بتدبيره له جميع الأقاليم ، وكان الملك يريد أن يكون له ابن يقوم مقامه من غير أن يباشر امرأة ، فدبَّر الحكيم تدبيراً حتى تَوَلَّد من نطفة الملك ابن من غير رحم امرأة (أشبه بفكرة أطفال الأنابيب حاليًا) وسماه سلامان وأرضعته امرأة اسمها أبسال وربته ، وعند بلوغة عشقها ولازمها وكانت هى التى دعته إلى نفسها وإلى الالتذاذ بمعاشرتها . ونهاه أبوه عنها وأمره بمفارقتها فلم يطعه ، وهربا معًا إلى ما وراء بحر الغرب . وكان للملك آلة يطَّلع بها على الأقاليم وما فيها فيتصرف فيها ، فاطلع بها عليهما فرقَّ لهما وأعطاهما ما عاشا به ثم أهملهما مدة . غير أنه ما لبث أن غضب من تمادى سلامان فى ملازمة أبسال فجعلهما بحيث يشتاق كل منهما إلى صاحبه ولا يصل إليه مع أنه يراه فتعذبا بذلك برهة . وفطن سلامان إلى أن كل ما يصل إليه من المكروه ليس إلا من شدة غضب الملك عليه ، فرجع إلى أبيه معتذراً ، ونبهه أبوه إلى أنه لن يصل إلى الملك الذى رُشِّح له مع عشق أبسال الفاجرة ، فغم ذلك سلامان ووضع يده فى يد أبسال وألقيا نفسيهما فى البحر ، فخلَّصت روحانية الماء سلامان بأمر الملك بعد أن أشرف على الهلاك بينما غرقت أبسال . فاغتم سلامان لغرقها ففزع الملك إلى الحكيم فى أمره . فدعا الحكيم سلامان وقال له: أطعنى أوصِّل أبسال إليك ، فأطاعه فكان يريه صورتها فيتسلى بذلك رجاء وصالها ، وفى اليوم الأربعين ظهرت له صورة فائقة على كل حسن وجمال هى صورة الزهرة ، فشغفه حبها ونفر عن خيال أبسال ، وبذلك أصبح مهيَّأً لتولى المُلك . وأمر أن تُكتب هذه القصة على سبعة ألواح من ذهب وأن تكتب أدعية الكواكب السبعة أيضًا فى سبعة ألواح من ذهب ، ووضع الجميع فى هرمين مع جثة

والده، ولم يتمكن أحد من إخراجها غير أرسطو بطريقة أوصاه بها أفلاطون ، وكان آخر ما وُجد مكتوبًا على تلك الألواح على لسان سلامان أن اطلب العلم والمُلك من العلويات الكاملات فإن الناقصات لا تعطى إلا ناقصًا(١) .

ثم يستطرد شارح أقوال ابن سينا فيجعل من شخصيات القصة رموزًا فلسفية . فالملك هو العقل الفعال والحكيم هو الفيض الذى يفيض عليه مما فوقه ، وسلامان هو النفس الناطقة ، وأبسال القوة البدنية الحيوانية ، وعشق سلامان لأبسال ميلها إلى اللذات البدنية ، وهربهما إلى ما وراء بحر الغرب انغماسهما فى الأمور الفانية البعيدة عن الحق ، ورجوع سلامان إلى أبيه التفطن للكمال والندامة على الاشتغال بالباطل ، وإلقاء نفسيهما فى البحر تورطهما فى الهلاك ، وخلاص سلامان بقاء نفسه بعد البدن ، واطِّلاعه على صورة الزهرة التذاذها بالابتهاج بالكمالات العقلية ، وجلوسه على سرير الملك وصولها إلى كمالها الحقيقى ، والهرمان الباقيان على مرور الدهر الصورة والمادة الجسمانيتان .

ويعلق الشارح على هذا التأويل بأنه غير مطابق لفلسفة ابن سينا ولذلك فهو يرى أنها قصة اخترعها أحد عوام الحكماء لينسب كلام الشيخ (يقصد ابن سينا) إليه .

أما القصة الثانية فقد ذكرها أبو عبيد الجوزجانى فى فهرست تصانيف ابن سينا ، وملخَّص القصة أن سلامان وأبسال كانا أخوين شقيقين ، وكان أبسال أصغرهما سنًا، وقد تربى بين يدى أخيه ونشأ صبيح الوجه عاقلاً متأدبًا عالمًا عفيفًا شجاعًا . وقد عشقته امرأة سلامان وقالت لزوجها: اخلطه بأهلك لتتعلم منه أولادك . فأشار عليه سلامان بذلك لكن أبسال رفض مخالطة النساء فقال له سلامان: إن امرأتى بمنزلة أم لك. فأطاع أخاه . فلما اختلت به أظهرت له عشقها فلم يطاوعها . فأشارت على زوجها

---

(١) انظر : تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات لابن سينا ، ط ١ ، مطبعة هندية بالموسكى بمصر ، ١٩٠٨م – ١٣٢٦ هـ ، ص ١٧٠ – ١٧٢ .

أن يزوجه بأختها حتى يكون قريباً منها ، وقالت لأختها : إنى ما زوجتك لأبسال ليكون لك خاصة دونى بل لكى أساهم معك فيه . ثم قالت لأبسال: إن أختى بكر صبية فلا تدخل عليها نهاراً ولا تكلمها إلا بعد أن تستأنس بك . وليلة الزفاف باتت امرأة سلامان فى فراش أختها ، فدخل أبسال عليها فلم تملك نفسها وبادرت بضم صدرها إلى صدره ، فارتاب أبسال وقال فى نفسه : الأبكار لا يفعلن مثل ذلك . وفى تلك اللحظة امتلأت السماء بالغيوم ولاح منها برق أبصر على ضوئه وجهها، فأزعجها ، وخرج من عندها وقد عزم على مفارقتها . فقال لأخيه سلامان: إنى أريد أن أفتح لأنى قادر على ذلك . وأخذ جيشاً وحارب أمماً وفتح بلاداً لأخيه براً وبحراً وشرقًا وغرباً من غير منة عليه .

ولما رجع إلى وطنه وحسب أنها نسيته عادت إلى المعاشقة وقصدت معانقته فأبى وأزعجها . وظهر لهم عدو فوجه سلامان أبسال إليه فى جيوشه ، وفرقت المرأة فى رؤساء الجيش أموالاً ليخذلوه فى المعركة ففعلوا، وظفر به الأعداء وتركوه جريحًا يحسبونه ميتًا . فعطفت عليه مرضع من مرضعات الوحش وألقمته حلمة ثديها واغتذى بذلك إلى أن انتعش وعوفى ورجع إلى سلامان الذى وجده حزينًا لانكساره ولفقد أخيه ، فأدركه أبسال وأخذ الجيش والعدة وكر على الأعداء وبددهم وأسر عظيمهم وسوًى المُلْك لأخيه .

ثم تآمرت المرأة مع طابخه وطاعمه وأعطتهما مالاً فسقياه السم ، فاغتم سلامان لموت أخيه واعتزل الحكم وفوضه إلى بعض من يثق فيهم . وناجى ربه فأوحى إليه حقيقة الأمر ، فسقى المرأة والطابخ والطاعم ما سقوا أخاه .

ويُلاحَظُ أن هذه القصة الأخيرة لسلامان وأبسال تدور حول ذلك الموضوع الذى دارت حوله أكثر من قصة فى الآداب العالمية ، موضوع حب امرأة لشاب تحرِّم التقاليد أن تنشأ أية علاقة بينهما ، وفى نفس الوقت يقابل الشاب كل ضروب الإغواء من المرأة ، فتتهمه لدى زوجها بأنه حاول ارتكاب الفسق معها . نجد هذا فى قصة

الأخوين الفرعونية (وهى أقرب ما تكون إلى قصة سلامان وأبسال) ، وقصة يوسف وامرأة العزيز ، وقصة فيدر وابن زوجها هيبوليت عند يوريبيدس ، وقصة ملكة أرجوسى أنتينا والبطل بيليروفون، إلخ . غير أنها هنا لم تعد تحتفظ بجوهرها المأساوى بل أصبحت مجرد رموز لفكر فلسفى ، فسلامان رمز للنفس الناطقة وأبسال للعقل النظرى المترقى فى درجات المعرفة ، وامرأة سلامان القوة البدنية الأمّارة بالشهوة والغضب ، وإباؤه انجذاب العقل إلى عالمه ، والبرق اللامع مع الغيم المظلم هو الخطفة الإلهية التى تتبدى فى أثناء الاشتغال بالأمور الفانية ، وإزعاجه للمرأة إعراض العقل عن الهوى ، وفتح البلاد لأخيه اطلاع النفس بالقوة النظرية على الجبروت والملكوت وترقيها للعالم الإلهى ، ورفض الجيش له انقطاع القوى الحسية والخيالية والوهمية عنها عند عروجها إلى الملأ الأعلى وفتور تلك القوى لعدم التفاته إليها ، وتَغَذّيه بلبن الوحش إفاضة الكمال عليه عما فوقه ، واختلال حال سلامان لفقده أبسال اضطراب النفس عند إهمال تدبيرها انشغالاً بما فوقها ، ورجوع أبسال إلى أخيه التفات العقل إلى انتظام مصالحها في تدبيرها البدن . والطابخ هو القوة الغضبية المشتغلة عند طلب الانتقام ، والطاعم هو القوة الشهوية الجاذبة لما يحتاج إليه البدن ، وتآمرهم على هلاك أبسال إشارة إلى اضمحلال العقل فى أرذل العمر ، وإهلاك سلامان إياهم ترك النفس واستعمال القوى البدنية آخر الأمر ، واعتزاله الملك وتفويضه إلى غيره انقطاع تدبيره عن البدن وصيرورة البدن تحت تصرف غيره .

ويقول المعلق على أقوال ابن سينا إن هذاالتأويل مطابق لما ذكره الشيخ، ومما يؤيده أنه ذكر فى رسالته "القضاء والقدر" قصة سلامان وأبسال وذكر فيها حديث لمعان البرق من الغيم المظلم الذى أظهر لأبسال وجه امرأة سلامان حتى أعرض عنها(١) .

***

(١) المرجع السابق ، ص ١٢ – ٢٣ .

أما قصة حى بن يقظان عند السهروردى فهى أكثر القصص الثلاث غموضاً ، وهو يشير فى بدايتها إلى قصة حى بن يقظان لابن طفيل ، كما سبق أن أشار ابن طفيل فى بداية قصته إلى قصة ابن سينا . ثم يبدأ قصته بقوله : سافرت مع أخى عاصم من ديار ما وراء النهر إلى ساحل اللجة الخضراء إلى مدينة القيروان بالمغرب . فلما أحس قومها بقدومنا عليهم وأننا من أصحاب عدوهم أخذونا وقيدونا بسلاسل من حديد وحبسونا فى قاع بئر عميقة . وكان فوق البئر قصر مشيد عليه أبراج عالية وقالوا لنا: لا جناح عليكم إذا صعدتم القصر مجردين إذا أمسيتم ، أما عند الصباح فلابد من الهُوِىِّ فى غيابة الجب .

يقول الأستاذ أحمد أمين إن السهروردى فيما يبدو قد اختار بلدة من بلاد المغرب وهى القيروان لأنها تسطع عليها الشمس عند شروقها بعكس ما إذا كانت فى المشرق ، وطلوع الشمس رمز لسطوع العقل وتحكمه . وإنما جعلهم يطلعون فى المساء إلى القصر ويغيبون فى قاع البئر فى الصباح لأن الإنسان يكون فى ترف ونعيم إذا اتبع شهواته وغاب عنه العقل . وإذا طلع عليه العقل وتحكم فى شهواته عاش عيشة سعيدة ، كالتى يعيشها العاقل الحكيم . ورمز بحياة البئر إلى الحياة المظلمة التى تتحكم فيها الشهوات .

وتمضى القصة المزدحمة بالرموز بحيث لا يمكن تلخيصها ولا فهمها إلا إذا شُرحت رموزها أولاً بأول حتى تنتهى بقوله : ويبقى معى من اللذة ما لا أطيق أن أشرحه فانتحبت وابتهلت وتحسرت .

أراد السهروردى بذلك أن يبين المرحلة الأخيرة للرُّقىِّ عند الإنسان وهى اتصاله بالله وانكشاف العالم له ، والتغلب على العقبات التى تعترضه من شهوات وطباع . وهكذا فلئن كان حى بن يقظان فى نظر ابن سينا هو العقل الإنسانى ، فإنه عند السهروردى هو الإنسان الذى اكتمل عقله وأراد أن يصل عن طريق الكشف والذوق إلى معرفة ربه ثم وصل إلى ذلك بعد طول عناء ، بينما هو فى نظر ابن طفيل – كما سنرى – الإنسان نفسه باحثًا عن الحقيقة حتى يصل إليها بالعقل والذوق معًا .

حى بن يقظان عند ابن طفيل

ولئن وردت قصة كل من حى بن يقظان وسلامان وأبسال عند ابن سينا منفصلتين ، فإننا سنجد أن ابن طفيل قد استخدم أسماء الشخصيات الثلاث فى قصة فلسفية واحدة جعل عنوانها "حى بن يقظان" . ويشير ابن طفيل إلى ذلك فى مقدمة قصته قائلاً : "أنا واصفٌ لك قصة حى بن يقظان وأبسال وسلامان اللذين سماهما الشيخ أبو على" ، يقصد ابن سينا . ولئن كان حى بن يقظان عند ابن سينا رمزاً للعقل فهو عند ابن طفيل اسم لإنسان يعمل عقله وذوقه معًا .

ففى جزيرة مهجورة من جزر الهند التى تحت خط الاستواء ، وفى وسط ظروف طبيعية طيبة ، تولَّد طفل من بطن أرض تلك الجزيرة تخمرت فيه طينة على مر السنين دون أن يكون له أب أو أم . وفى قول آخر أن تيار البحر حمله إلى هذه الجزيرة فى تابوت أحكمت أمه إغلاقه بعد أن أرضعته ، وكانت أميرةً مضطهَدة فى جزيرة مجاورة . فاستودعت ابنها الأمواج حتى تنجيه من الموت (مثل قصة النبى موسى)، وهذا الطفل هو حى بن يقظان . فتبنته غزالة وأرضعته وصارت له أمه (مثلما فعلت إحدى مرضعات الوحش مع أبسال عندما جُرح فى الحرب نتيجة خيانة زوجة أخيه سلامان) .

ونما حى ، وأخذ يلاحظ ويتأمل ، وكان الله قد وهبه ذكاء وقَّاداً ، فعرف كيف يقوم بحاجات نفسه ، بل واستطاع أن يصل بالملاحظة والتفكير إلى أن يدرك بنفسه أرفع حقائق الطبيعة وما وراءها . وقد وصل إلى ذلك بطريقة الفلاسفة . وأدت به هذه الطريقة إلى أن يحاول عن سبيل الإشراق الفلسفى الوصول إلى الاتحاد الوثيق بالله ، وهذا الاتحاد هو العلم الغزير والسعادة العليا المتصلة الخالدة فى وقت واحد . ولكى يصل "حى" إلى ذلك دخل مغارة وصام أربعين يومًا متوالية ، مجتهداً أن يفصل عقله عن العالم الخارجى وعن جسده بواسطة التأمل المطلق فى الله لكى يحقق الاتصال به ، حتى تم له ما أراد .

وعندما بلغ هذا المبلغ التقى برجل تقى يسمى "أبسال" أقبل من جزيرة مجاورة إلى هذه الجزيرة يحسبها خلاء من الناس . وقام أبسال بتعليم الكلام لصاحبه المنفرد بنفسه والذى لقيه دون أن يتوقع ذلك . ولم يلبث أن وجد فى الطريق الفلسفى الذى ابتكره "حى" لنفسه تعليلاً علويًا للدين الذى كان يعتقده ، وتفسيراً كذلك لكل الأديان المنزلة .

ثم أخذ أبسال صاحبه إلى الجزيرة المجاورة ، وكان يحكمها ملك تقى يُسَمَّى سلامان ، وهو صاحب أبسال لكنه يرى ملازمة الجماعة وتحريم العزلة . وطلب إليه أن يكشف لأهل الجزيرة عن الحقائق العليا التى وصل إليها فلم يوفَّق . ووجد عالمانا نفسيهما مضطرَّين آخر الأمر إلى أن يعترفا بأن الحقيقة الخالصة لم تُخلق للعوام إذ أنهم مكبلون بأغلال الحواس ، وعرفا أن الإنسان إذا أراد أن يصل إلى التأثير فى أفهامهم الغليظة ، ويؤثر فى إرادتهم المستعصية ، فلا مفر له من أن يصوغ آراءه فى قوالب الأديان المنزلة . وكانت نتيجة هذا أن قررا اعتزال هؤلاء الناس المساكين إلى الأبد ونصحهم بالاستمساك بأديان آبائهم . وعاد "حى وصاحبه" إلى الجزيرة المهجورة لينعما بهذه الحياة الرفيعة الإلهية التى لا يدركها إلا القلائل من الناس .

وقد استمد ابن طفيل قصته من عدة مصادر ، ففكرة الفيلسوف المتوحد كانت موجودة فى كتابات ابن سينا وكتاب ابن باجة (ت ٥٣٣هـ / ١١٣٨م) "تدبير المتوحد" ، كما كانت نظرية وجود علم مقصور على الخاصة دون العامة فكرة فلسفية شائعة ، كذلك عدم الخلاف بين الشريعة والعقل عرض له أكثر من فيلسوف قبل ابن طفيل مثل ابن سينا وابن رشد الذى ألف كتاباً عنوانه "فصل المقال فيما بين الشريعة والعقل من اتصال" . هذا من ناحية المضمون ، أما من ناحية القالب القصصى فلا شك أنه تأثر فيه بما ورد فى مؤلفات ابن سينا من قصص تدور حول حى بن يقظان وسلامان وأبسال كما سبق أن ذكرنا ، والتشابه بينهما فى الأسماء أولاً ، وأن سلامان فى كل من قصة ابن سينا وابن طفيل ملك، مع الاختلاف الكبير فى رسم شخصية كل من هذين الملكين ، وأن أبسال شاب عفيف شجاع ، وهو رمز للعقل النظرى المترقى ، أى

أن شخصيته ذهنية ، فى حين أنه عند ابن طفيل إنسان متعبد يؤثر العزلة على حياة الجماعة ، ويطلب النجاة لنفسه عن طريق الفهم الصحيح لباطن الشرح ، وهو بذلك شخصية واقعية . وأخيراً هناك وجه شبه طفيف يتمثل فى وجود مرضعة من حيوانات الوحش فى كلا القصتين ، لكن دور هذه المرضعة فى قصة ابن سينا قصير محدود الأثر ، فهو لا يتعدى فترة شفاء أبسال ، وهى قصيرة جداً ، ولم يحدد ابن سينا نوع تلك المرضعة ، فى حين تؤدى هذه المرضعة فى قصة ابن طفيل دوراً مهمًا وأساسياً ؛ لقد صور ابن طفيل الظبية تصويراً بديعاً وجعلها تقوم بدور الأم الحانية ، وأعطاها من أوصاف الأمومة ما جعل حيًا يجزع لفقدها ، ويستنفد كل الوسائل لإعادتها إلى الحياة، فلما يئس من ذلك اتخذ من تلك الحادثة نقطة بداية لتأمله العقلى[1] . كما يلاحظ أن أحد احتمالَىْ نشأة حى بن يقظان هو تولده من طينة تخمرت دون أن يكون له أب أو أم ، بينما نشأة سلامان فى إحدى قصتَى ابن سينا كانت من نطفة الملك من غير رحم امرأة .

ويرى المفكر الإسبانى غرسية غوميس فى مقال نشره عام ١٩٢٦ أن قصة حى بن يقظان لابن طفيل تشبه فى جزء منها قصة الصنم والملك وابنته، وملخصها أن الإسكندر كان قد وصل إلى إحدى الجزر فوجد عليها صنماً عظمياً فوقه كتابه ، فأمر أحد العلماء بترجمتها له ، فإذا بها قصة حياة صاحب الصنم ، وهى تشبه قصة حى بن يقظان فى نواح كثيرة ، فقد كان أيضًا ابن ابنة ملك وألقت به فى اليم فحملته الأمواج إلى جزيرة نائية غير معمورة ، فتبنته غزالة ، ونما فى رعايتها وجعل يفكر ويتدبر (دون أن يصل إلى الحكمة أو التصوف) ، ثم يُقْبِل إلى تلك الجزيرة رجل يعلِّم ذلك المتوحد اللغة ويتفاهمان فيتضح أن هذا الرجل ما هو إلا أبوه ، ابن الوزير الذى تعلقت به أمه وحملت منه . وقد غضب عليه الملك وأمر بأن يوضع فى مركب حمله إلى هذه الجزيرة . ثم يمر بالجزيرة مركب يأخذ الابن والأب إلى الجزيرة المعمورة حيث يعرف الملك أن الشاب حفيده فيعفو عن أبيه .

---

(١) حسن محمود حسن عباس ، حى بن يقظان وروبنسون كروزو ، رسالة ماجستير مقدمة لجامعة عين شمس ، مطبوعة على الاستنسل ، ١٩٨٠ ، ص ٦٢ – ٦٣ .

هذا جزء من تلك القصة يتفق مع قصة حي بن يقظان ، أما بقيتها فمختلفة تماماً . ويرجح غوميس أنها الأصل الذى أخذ عنه ابن طفيل قالب قصة "حى" كما كانت الأصل الذى أخذ عنه الأب اليسوعى الأرغونى بلتازار جراسيان (١٦٠١ – ١٦٥٨) قالب كتابه كريتيون (أى الناقد) ، وهى قصة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء : "فى ربوع الطفولة" ، ثم "خريف عهد الرجولة" ، وأخيراً "فى شتاء الشيخوخة" ، وهى نقد للعادات والتقاليد فى عصر المؤلف . فى الجزء الأول ينجو من الغرق الفيلسوف الذكى كريتيلو فتلقى به الأمواج على شواطئ جزيرة "سانتا إلينا" ويلتقى فى الجزيرة بالفتى "أندرينيو" الذى كان يحيا فى الجزيرة على الحالة الطبيعية يسكن فى كهف ولا يعرف أصله ولا أبويه ، ولا علم له باللغة ، فيعلمها له كريتيلو ، ويتوجهان إلى إسبانيا . ويهتم كريتيلو بتحذير الفتى من الناس ، لكنه يسير بغرائزه بينما يحيا كريتيلو على هدى العقل . ويرتادان بعض الأماكن التى ترمز إلى اختلاف اتجاهيهما فى الحياة . ففى مدريد يقع أندرينيو فريسة غواية "فالسيرينا" فتكون مناسبة يصدر فيها كريتيلو أحكامه القاسية فى خبث النساء . ويضيق أندرينيو بالملوك وحاشيتهم فى مدريد لأنها تتنافى والطبيعة ، فيخرج مع كريتيلو من بلاط مدريد .

وفى الجزء الثانى يزوران أماكن كثيرة يتخذها "كريتيلو" فرصة لتصوير عصره من نواح رمزية متعددة ، فيعرب عن رأيه فى الصداقة الحقة بمناسبة زيارة مكتبة دُعِيَا إلى رؤيتها على قمة جبل . وفى فرنسا يلتقيان بآلهة الفنون والآداب ، فيثير كريتيلو مسألة الآداب والفنون فى إسبانيا ويحكم على مؤلفيها ... ثم يزوران مصنع القيم وبلاط الشرف وآلهة الشهرة ، ثم بيت المجانين .

وفى الجزء الثالث "شتاء الشيخوخة" يصلان إلى روما ، ومن أهم الأحداث فيها أنهما يذهبان إلى قصر المغامرات حيث يصير "أندرينيو" شخصاً لا يمكن رؤيته شأنه فى ذلك شأن سكان ذلك القصر، ويظل كذلك حتى يقع عليه ضوء جلاء الحقيقة . ثم يشهدان فى روما جلسة من جلسات الأكاديمية، ثم من فوق قمة من القمم يتأملان

عجلة الزمن الرهيبة وسرعة فساد الحياة ، ثم الموت الذى ينتقلان على أثره إلى جزيرة الخلود حيث يستطيعان أن يسلكا الطريق إلى عالم الفضيلة والقيم .

ويلاحظ الدكتور محمد غنيمى هلال فى كتابه "الأدب المقارن" أن قصة جراسيان تتشابه مع قصة حى بن يقظان فى القالَب القصصى العامٍّ وفى الطابع الرمــزى كذلك(١) .

الشكل القصصى لحى بن يقظان لابن طفيل

ويخصص الأستاذ حسن محمود حسن عباس جزءاً من رسالته القيِّمة التى تدور حول المقارنة بين رسالة حى بن يقظان وروبنسون كروزو ، يخصص جزءاً منها لمناقشة إلى أى حد تقترب رسالة حى بن يقظان من الشكل القصصى . فهو يعلن أولاً أن ابن طفيل "لم يستطع" أن يخرج نهائيًا على الشكل التقليدى للرسالة الفلسفية إذ بدأها بالتحية وختمها بالسلام .

والواقع أن كلمة "لم يستطع" تظلم ابن طفيل لأنه لم يفكر فى كتابة قصة بالمعنى الفنى الذى نعرفه اليوم ، فهو حكم من خلال ما تطورت إليه القصة المعاصرة ، على الرغم من أن ابن طفيل سمى رسالته قصة إذ يقول: "فأنا واصف لك قصة حى بن يقظان وأبسال وسلامان اللذين سماهما الشيخ أبو على (يقصد ابن سينا)، ففى قصصهم عبرة لأولى الألباب" . ولهذا فلا معنى لأن يعد الأستاذ حسن محمود حسن أن من الأخطاء الفنية تدخُّل ابن طفيل فى أثناء السرد القصصى تدخلاً مباشراً بحيث يعمد إلى مخاطبة القارئ فيفسد عليه استمتاعه بالاسترسال فى توهم الحقيقة(٢) . والأستاذ حسن محمود حسن عند دراسته لعنصر التشويق فى قصة حى بن يقظان لا ينكر ما فى أواسط القصة من عسر على القارئ العادى قد يصده عن متابعة القراءة ،

(١) محمد غنيمى هلال ، الأدب المقارن ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٢ ، ط ٢ ، ص ٢٣٥ – ٢٤١ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١١١ .

ففى هذا الموضع يقل الحدث حتى يكاد ينعدم ، ويستغرق حى فى تأملات فلسفية وفيزيائية، أى يسود الأسلوب التقريرى وهو الأسلوب العلمى أو الفكرى، ويتوارى الأسلوب التصويرى وهو الأسلوب القصصى . لهذا فأولى أن يكون بحثنا عن الخيوط القصصية فى قصة حى بن يقظان .

وبسبب هذا الوضع المتأرجح لرسالة أو قصة حى بن يقظان بين الفلسفة والفن ، فقد انقسم دارسوها كذلك إلى من يعتبرها قصة ومن يعتبرها رسالة فلسفية أولاً .

فالمستشرق الفرنسى ليوم جوتييه يعلن أنها قصة فلسفية رومانسية . وهذه التسمية مأخوذة من العنوان الذى وضعه لها عندما ترجمها إلى اللغة الفرنسية عام ١٩٠٠ ، هذا فضلاً عن قوله بأن هذه القصة العلمية الميتافيزيقية الصوفية يقطع بأهميتها لطف التصوير وفن التأليف وتركيب الأجزاء والأسلوب ، وكل هذا الأدب الفلسفى الذى يكون جدليًا حينًا ورمزيًا حينًا آخر .

وهى قصة كذلك عند المستشرق الإسبانى غرسية غوميس ، الذى خصها بمقال مطول قصره على الحديث عن القالب القصصى وعن الصلة المشتركة بينها وبين كتاب "الناقد" للكاتب الإسبانى بلتازار جراسيان .

لكن أحد الدارسين المعاصرين – هو الدكتور سامى حاوى – كتب فى مجلة "الثقافة الإسلامية" بحيدر آباد عام ١٩٧٣ يقول إنها رسالة فى الفلسفة وليست قصة رومانسية رمزية ، وأعلن أنه إذا كانت شخصيات ابن طفيل قصصية فإن موضوعاته ليست كذلك بالتأكيد . وهكذا فإن حى بن يقظان أكثر من قصة ؛ إنها مكرسة لآراء أصيلة وحقيقية ومنظمة حول قضايا فلسفية . والشكل القصصى يُبرز أهمية الحقائق الفلسفية والعلمية التى يقصها . وحاول الدكتور حاوى أن يتقصى الدوافع التى دفعت ابن طفيل إلى اصطناع الشكل القصصى انطلاقًا من اقتناعه الذى توصل إليه وهو أن حى بن يقظان رسالة فى الفلسفة اتخذت شكلاً قصصياً .

من هذه الدوافع مثلاً التأثير الذى أراد أن يمارسه ابن طفيل على عقل القارئ ، فقد لاحظ ابن طفيل أن الفلسفة ليست ترفًا فكريًا أو تلاعبًا بالألفاظ ، بل جهد شاق يتضمن تحولاً داخليًا عنيفًا . ولما كان للقصة حبكة وأسلوب مؤثران يوصلانه إلى أهدافه ، وكان العلم النظرى يقصر دون تلك الأهداف ، فقد ظن ابن طفيل بأن الشكل القصصى سوف يخلق جوًا يمكّن القارئ من مصاحبة حى فى مغامراته الفكرية والعاطفية .

ومن هذه الدوافع أيضًا رغبة ابن طفيل فى التخفِّى ، ذلك أنه أراد أن يقدم الفلسفة إلى جمهور الناس عن طريق غير مباشر ، وأن يحثهم على طلبها كل بحسب مقدرته . وكان تجسيم أفكاره فى قصة من الوسائل البريئة التى يمكن معها عرض الفلسفة على أنها ليست لعنة أو مهارة سيئة يمارسها الكفرة ، وأنها لا تلغى العقيدة بالضرورة ولا تعارض الدين ، والأسلوب القصصى عندئذ يخفى أهداف المؤلف ويحميه من مخاطر سياسية محتملة .

ومنها أيضًا أن التجربة الصوفية تجربة واقعية ، لذلك ينبغى التعبير عنها بطريقة واقعية غير مجردة . والقصة خير وسيلة لهذا التعبير حتى لو كان المكان والشخصيات من صنع الخيال .

ومن تلك الدوافع كذلك أن ابن طفيل كان يدرك مدى تعلق القارئ العربى بالقصص . لقد أراد ابن طفيل أن يقرب البعيد إلى الأذهان بدافع من إحساسه كمعلم، وضرورة رفع مستوى إدراك الناس وصرفهم عن الدعاوى التى شاعت فى زمانه فى بلاد الأندلس والمغرب من بعض منتحلى الفلسفة . وقد ساعدته شاعريته وسعة خياله وترابط حججه ومنطقه على بلوغ الغاية .

ويمكن أن نخلص إلى القول إن "حى بن يقظان" قصة فلسفية رمزية تتكون من حكايتين ، الأولى تروى خبر الملك وأخته التى منعها من الزواج فتزوجت سرًا وأنجبت حيًا ، والثانية تروى حكاية حى منذ أن ألقاه الموج على ساحل الجزيرة المجاورة إلى أن مات عن عمر يناهز الخمسين عامًا . والحكايتان تربط بينهما شخصية حى ، والأحداث

فيهما مرتبة بحسب أولوليتها زمنيًا لأنها قصة فلسفية ، والفكر الفلسفى لا يحتمل الاضطراب ولا يرضى بنتائج من غير مقدمات ، ففيها من عناصر القصص عنصر التشويق والحبكة .

وقد حدد حسن محمود حسن ملامح الشكل القصصى "لحى بن يقظان" فى العناصر الآتية :

عنصر التشويق :

إذا كان من خصائص القصة أنها تترك جمهور قارئيها فى شوق إلى معرفة ماذا سيحدث بعد ذلك ، فإننا يمكن أن نلمس ذلك فى الإجابة على هذا التساؤل : هل عنصر التشويق بارز ظاهر فيها أم أنها – بسبب موضوعها والعنصر السائد فيها وهو الفكر – رتيبة مملة ؟

أول ما يسترعى الانتباه هو التساؤل حول مصدر حى : هل هو من أب وأم كبقية الناس أم أنه طينة تخمرت على مر السنين ؟ بذلك استطاع ابن طفيل أن يستثير دهشة القارئ وفضوله ، ولم ينتظر طويلاً حين فاجأه بما هو أغرب من ذلك حين ساق قصة وضع الطفل فى صندوق خشبى وإلقائه فى اليم ثم رسوِّه على شاطئ جزيرة مهجورة فاحتضنته الظبية التى كانت قد فقدت وليدها لتوِّها .

وهناك مظاهر أخرى لعنصر التشويق، منها لقاء حى بأبسال ، وما رافق اللقاء من ريبة وتوجس ، حتى انتهيا إلى التعارف والألفة . ومنها أيضًا الرغبة فى الرحلة إلى الجزيرة المأهولة من أجل هداية أهلها، وظهور المركب الذى استقلاَّه ومحاولتهما هداية الناس وفشلهما وعودتهما من حيث أتيا .

الحبكة :

عرفنا أن "حي بن يقظان" تشتمل على قصة رئيسية وأخرى ثانوية . يبدأ الحدث في القصة الثانوية عندما نعلم أن الملك قد حال دون اقتران شقيقته بواحد ممن تقدموا إليها ، لأنه من وجهة نظره لم يجده كفئًا لها ، فمنعها من الزواج . لكن عاطفتها الإنسانية تستجيب لدوافع العزيزة ، فتتوثق عرى المحبة بينها وبين ابن عمها يقظان ، ويقرران الاقتران سراً بشكل يتفق ومبادئ الدين السائد في جزيرتهما ، وتكون نتيجة الاقتران إنجاب الطفل حي . هنا يبلغ الحدث الذروة، ثم يتجه بعد ذلك إلى الحل ، وهو أن تلقى الأم بطفلها في البحر بعد أن تضعه في صندوق خشبي . والواقع أن هذا ما يزال استمراراً للذروة ، أما الحل فهو عندما يدفع المد الصندوق إلى أجمة كثيفة الشجر عذبة التربة مستورة عن الرياح والمطر محجوبة عن الشمس ... ثم تعثر عليه الظبية بعد أن تكون مسامير التابوت قد تلفت من ناحية ، وتكون الظبية قد فقدت وليدها من ناحية أخرى ، فتحنو عليه وتلقمه حلمتها .

ثم تبدأ قصة حي الرئيسية في الجزيرة ، فتُعْنَى به الظبية لكنها ما تلبث أن تموت وهو ما يزال في صباه ، فيشكِّل موتها نقطة تحول في القصة حيث لم يبقَ لحي من يعوِّل عليه بعد ذلك إلا نفسه ، وحيث يبذل الجهد في محاولة معرفة ما طرأ عليها فيعمد إلى تشريحها، وينتهي من ذلك إلى أن في الجسم روحًا يحيا بوجودها، فإن هي غادرته غادرت معها الحياة الجسم . وكان هذا هو بداية طلب العلم والتأمل الفلسفي . لكنه قبل استغراقه في هذا التأمل يبدأ في مراقبة الظواهر ويمعن في الملاحظة فيجتمع لديه ملاحظات ومشاهدات كثيرة محاولاً الكشف عن القوانين التي تنظمها . وهو يستمر على هذا الحال من الطواف في الجزيرة وملاحظة ما يرى إلى يصل مرحلة التصوف ، ويبلغ الحدث ذروته عندما يرى ما لا عين رأت ، ويسمع ما لا أذن سمعت ، ويستبطن ما لم يخطر على قلب بشر .

ثم يلتقى بصاحبه أبسال الذى يأتى إلى الجزيرة فاراً من مجتمعه لائذاً بالعزلة ... ثم تعارفهما وذهابهما إلى الجزيرة المأهولة ... إلى آخر عودتهما إلى جزيرتهما والتعبُّد فيها على طريقتهما ، وبقاؤهما على ذلك إلى أن جاء اليقين .

إن الحبكة فى القصة ليست معقدة لأنها لا تحفل بالأحداث كثيراً . وشخصية حى هادئة لأن سعيها سعى العقل المنطلق الذى يتعامل مع الأفكار ، لا سعى الشخصية التى تتورط فى قضايا يومية ... فالحبكة متعلقة بشخص البطل نفسه ، إنها لا تقوده بل تسير معه جنبًا إلى جنب، فهى من نوع حبكة القصص الفكرى . على أن تعاقب الأفكار هذا يحمل معه التوتر والاكتئاب حينًا والسرور والانفراج حينًا آخر ، كالأزمة التى عاشها وهو يفكر فى حدوث العالم ، فكان كلما أوشك أن يستقر على تعليل لذلك اعترضته العوارض وجعلته يصرف النظر عما توصل إليه بعد كد للذهن وإعمال للفكر ، وما يصحب كل ذلك من الضيق والتوتر . وقد ظل على هذا الحال زمنًا طويلاً حتى توصل إلى فكرة الألوهية المنزهة عن الجسمية والزمان والمكان . وعندما طابت نفسه وانفرجت أساريره استقام له الفكر ، فإذا هو يتجه بكُلِّيته إلى الموجود الأول والفاعل الأول الذى ليس كمثلة شىء .

وترادف الأفكار فى القصة لا يعنى أنها دراسة عادية جافة فى الفلسفة أو فى علم الطبيعة ، لأن هذا الترادف لا يخلو من تفاعل الشخصية مع ما تتوصل إليه ، فالقصة فى إحدى سماتها تصور انعكاسات تأمل فلسفى على نفس حسَّاسة .

الشخصيات :

أما الشخصيات فى القصة فهى ثلاث : الشخصية الرئيسية هى شخصية حى ابن الطبيعة والفيلسوف المعلم نفسه ، ثم شخصيتان ثانويتان هما أبسال وسلامان ، أولاهما تمثل حالة التوسط بين الفيلسوف والفقيه الظاهرى ، وثانيتهما تمثل الفقيه الظاهرى ، ولعل هاتين الشخصيتين إطار تبرز من خلاله شخصية حى بسموِّها

وتفوقها بالمقارنة بهما . فمثلاً بعد أن تعلّم حى اللغة من أبسال وأفضى إليه بسره تحول الأخير إلى تابع له ومريد .

ويلاحَظُ أن ابن طفيل لم يصف حيًا وكأنه يسجل تاريخًا لشخص ما لأن وصفه لم يكن باردًا يقتصر على ما يرى المؤرخ من أفعال وملامح تعبيريه ، لكنه استبطن حيًا فكان يصف خلجات نفسه وعواطفه مما يجعل القارئ يرتاب فيما إذا لم يكن حى هو صورة ابن طفيل الجوَّانيَّة ، فقد كان مثله عالمًا طبيعيًا وفلكيًا وطبيبًا ثم فيلسوفًا متصوفًا .

وشخصية حى شخصية نامية ، فالذى يتعرف عليها فى الصفحات الأولى من القصة ثم يحاول التعرف عليها فى الصفحات الأخيرة منها يلاحظ التطور الكبير الذى طرأ عليها ، وهذا يعنى أن الزمن قد طور من هذه الشخصية بينما لم تتغير شخصيتا أبسال وسلامان ، ربما لأننا لم نعرفهما إلا فى نهاية القصة وخلال فترة روائية قصيرة. وشخصية حى تبدو خيالية في نشأتها وسنوات طفولتها الأولى ، لكنها تدنو من الواقع بعد ذلك . إن شخصية حى تنتمى إلى عالم خاص من صنع ابن طفيل ... وهذه الخصوصية تسهم فى تحديد السمة المميزة لقصة حى بن يقظان . على أن وضع هذه القصة فى حيز الأدب الطوبائى يظل أقرب إلى طبيعتها ، وليست الواقعية من سمات هذا الأدب وإن تحققت عناصرها فيه(١) .

الأسلوب :

وأخيرًا فإن قصة حى بن يقظان تعبّر عن تجربة ذات بعدين : بُعد فنى قصصى ، وبُعد فلسفى جدلى . ومن طبيعة العمل الفنى أن تصطبغ اللغة بالجمال سواء فى

(١) المرجع السابق ، ص ١٠٨ .

اختيار المفردات أو فى انسياب اللغة دون تعثُّر أو فى الجَرْس الموسيقى للكلمة المفردة أو للجملة . فى حين تتطلب طبيعة الفلسفة التزام المصطلح المتداوَل والسعى إلى الوضوح بقدر ما تسمح به طبيعة الموضوع . وعلى الرغم من صعوبة التوفيق بين المهمّتين فقد وُفق ابن طفيل فكان نثره الفنى أقرب إلى الشعر ، وكان أسلوبه واضحًا يتسم بدقة معانيه(١) .

«حى بن يقظان» لابن طفيل و«روبنسون كروزو»

وصف الكاتب الإسبانى منندث بيلايو فى كتابه "أصول الرواية" (حى بن يقظان) لابن طفيل بأنها أعظم آثار الأدب العربى أصالةً وتفرداً ، ورغم أن الرأى الأكثر اعتدالاً أنها "من أعظم" وليست "أعظم" إذا وضعنا أمامنا عملاً فنيًا مثل "رسالة الغفران" لأبى العلاء المعرى وغيرها ، فإن هذا القول يدل على مدى ما تحظى به قصة حى بن يقظان لابن طفيل من شهرة عالمية وأثرها فيمن جاءوا بعدها . فلا شك أن التشابه شديد مثلاً بينها وبين قصة روبنسون كروزو لدانيال ديفو (١٦٦٠ - ١٧٣١) حتى إنه كثيراً ما يُثار التساؤل عن مدى العلاقة بينهما .

فأقدم ترجمة لحى بن يقظان إلى الإنجليزية هى ترجمة جورج كيث عام ١٦٧٤ ترجمها عن الترجمة اللاتينية لإدوارد بوكوك والتى كانت قد نُشرت قبل ذلك بثلاث سنوات (عام ١٦٧١) ، كما ترجمها عن الترجمة اللاتينية أيضًا جورج أشويل عام ١٦٨٦ ، وظهرت الترجمة الإنجليزية الثالثة عام ١٧٠٨ عن المخطوط العربى بالمكتبة البودلية بجامعة أكسفورد قام بها سيمون أوكلى أستاذ اللغة العربية بجامعة كيمبردج . ومعنى هذا أن ديفو كان فى الحادية عشرة من عمره عند نشر الترجمة

(١) المرجع السابق ، ص ١٠٩ .

اللاتينية وكان فى الرابعة عشرة عندما نُشرت الترجمة الإنجليزية الأولى وكان فى السابعة والعشرين عندما نُشرت الترجمة الإنجليزية الثانية وكان فى الثامنة والأربعين عندما نُشرت ترجمة أوكلى فى عام ١٧٠٨ ، علماً بأن ديفو نشر روايته روبنسون كروزو عام ١٧١٩ عندما كان فى التاسعة والخمسين من عمره .

إن هذه الترجمات المتوالية لحى بن يقظان إلى الإنجليزية ومن قبلها إلى اللاتينية ومن بعدها إلى اللغات الأوروبية الأخرى كالألمانية والهولندية والفرنسية والإسبانية والروسية ... توضح مدى الاهتمام بالدراسات العربية فى الجامعات الإنجليزية فى القرن السابع عشر ، وأن هذا الاهتمام كان له أثره الذى لا يُنكَر فى ذيوع قصة حى بن يقظان بين قراء الإنجليزية .

وقد كان هناك أكثر من دافع وراء هذه الترجمات فى مقدمتها الاهتمام العامُّ بالعالم العربى والفكر الإسلامى لأسباب تجارية ودينية سواء لفهم النصوص الإنجيلية أو لإقامة حوار مع المسلمين لا سيما من جانب البروتستانت لإقامة أرضية مشتركة معهم للوقوف فى وجه المذهب الكاثوليكى أو لأسباب تبشيرية . ومنها دوافع خاصة بالقصة نفسها ، فقد كان بعض المترجمين مثل جورج كيث (١٦٣٩ - ١٧١٦) من طائفة الكويكرز، وهى حركة تتمرد على الموروث من تعاليم الدين وكتبه وطقوسه ، فالوصول إلى الله يكون بطريق مباشر بلا طقوس ولا قسس ولا تدخل من أحد ، والطريق الحق هو تغيير القلب لا ممارسة طقوس العبادة ، وتطهير القلب لا يتم إلا بالنور الذى يُقذف فى القلب بقوة الروح القدس ، والإنسان الصافى الذهن المتفتح البصيرة يستطيع أن يرقى إلى معرفة أنوار الألوهية دون اللجوء إلى المعلومات التقليدية الموروثة أو المحاكمات العقلية والاستدلالات المنطقية . وهم بذلك يقتربون من حى بن يقظان قربًا شديداً ، فقد عرف الله معرفة الواصلين من أهل المجاهدات دون حاجة إلى شريعة أو رسول . ولهذا أُعجبوا به واتخذوه قدوة لهم ومثالاً . وظل

هذا الحال قرابة قرن إلى أن غضبت عليه محافل الكويكرز وأصدرت قراراً بتحريمه عام ١٧٧٩[١] .

وقد بلغ من تأثير قصة حى بن يقظان فى الحياة الإنجليزية فى النصف الثانى من القرن السابع عشر وفى الثلث الأول من القرن الثامن عشر أن كاتبًا مجهولاً بلغ إعجابه بها أن نشر كتابًا فى لندن عام ١٧٦١ ادعى أنه ترجمة إنجليزية لقصة برتغالية الأصل تحمل عنوان "حياة وعجائب ومغامرات دون أنطونيو دى تريزايثو الذى علّم نفسه وعاش خمسة وأربعين عامًا فى جزيرة غير مأهولة من جزائر الهند الشرقية"! وما هذه القصة المزعومة إلا قصة حى بن يقظان، وقد عمد منتحلها المجهول إلى ترجمة سيموف أوكلى فنقل منها ما شاء نقلاً حرفيًا . وقد حرص ، للتضليل ، أن لا ينقلها كاملة فحذف منها بعض أجزائها وأضاف من عنده بعضًا آخر ، لكنه لم يحذف منها ولم يضف إليها شيئًا يغير من جوهرها[٢] .

ويعلن صاحب الرسالة فى شجاعة علمية أنه على الرغم من أن رسالته تفترض صلة تأثير وتأثر بين قصة حى بن يقظان لابن طفيل ورواية روبنسون كروزو لدانيال ديفو ، فإن هذه الدراسة لا تدّعى ، ولا ينبغى لها أن تدّعى ، أن حى بن يقظان كانت المثال الوحيد الذى وضعه ديفو نصب عينيه عندما شرع فى كتابة روايته . ثم يستطرد قائلاً إنه لا يعيب دراسته أن تشير إلى مصادر أخرى محتملة ربما كان لها أثر - قلّ أو كثر - على الفنان ديفو، بل إن الأمانة العلمية تقتضى مثل هذه الإشارة .

فمن المصادر المحتملة التى أمدت ديفو بما انتفع به سواء فى القالب القصصى أو فى الأفكار العامة التى ضمّنها روايته ، كتب الرحلات التى كانت شائعة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، بل كانت اللون الأدبى المفضل لدى القارئ العادى . ولعل

(١) حسن محمود حسن عباس ، حى بن يقظان وروبنسون كروزو ، ص ٢٥٦ . فاروق سعد ، حى بن يقظان ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٧٤ ، المقدمة ص ٣٦ .

(٢) حى بن يقظان وروبنسون كروزو ، ص ٢٨٢ - ٢٨٣ .

من أهم هذه القصص قصة البحّار الاسكتلندى ألكسندر سيلكيرك المتوفى عام ١٧٢١ والتى نُشرت عام ١٧١٢ ، أى قبل نشر رواية روبنسون كروزو بسبع سنوات . وقصة سيلكيرك مدينة فى ذيوعها لكتاب "رحلة بحرية حول العالم" الذى كتبه القبطان الإنجليزى وودز روجرز ونشره فى عام ١٧١٢ . وقد كان سيلكيرك فى رحلة بحرية مع القبطان وليام دامبيار فى ربيع عام ١٧٠٣ . وفى سبتمبر من عام ١٧٠٤ وصلت السفينة التى كانت تُقِلُّ البحارة إلى جزيرة خوان فيرنانديث، وهناك دَبَّ خلاف بين دامبيار وأحد بحارته كان من نتيجته إبعاد سيلكيرك وتركه مهجوراً على أرض تلك الجزيرة بعد أن زوده ببعض المؤن والملابس وكتب العبادة . وقد تعذب سيلكيرك فى الأشهر الثمانية الأولى بسبب الوحدة والرعب والحنين . ثم أخذ يتكيف شيئًا فشيئًا ، فبنى كوخين أحدهما للسكن والآخر لإعداد الطعام ، وأخذ يتغذى على لحوم الأغنام وأنواع النباتات والفواكه ، وتعرض للموت أكثر من مرة . وظل سيلكيرك على هذا الحال حتى عام ١٧٠٩ عندما وصلت إلى ساحل الجزيرة سفينة تتبع الحملة التى كان يقودها وليام دامبيار وووردز روجرز ، فنقلاه مَعهما إلى البر الإنجليزى عام ١٧١١ وروى قصته لووردز روجرز بلغة إنجليزية كانت قد صدئت من قلة استعمالها حتى إنه لم يفهمه إلا بصعوبة بالغة .

وتَلِى قصةَ سيلكيرك فى الأهمية قصة القبطان الإنجليزى روبرت فوكس التى كانت قد نُشرت فى كتاب "قصة تاريخية من سيلان" عام ١٦٨١ . وكان ديفو على علم تامٍّ بها لأنه أورد ملخصاً لها فى كتابه "الكابتن سنجلتون" الذى صدر عام ١٧٢٠ .

كان فوكس ووالده وعدد آخر من الرجال قد نُفُوا إلى جزيرة سيلان ، وفى ظروف الأسر هذه مات عدد منهم كان والد فوكس بينهم . وبعد تسعة عشر عاماً تمكن فوكس وأحد رفاقه من الهرب فى ظروف محفوفة بالخطر ولجآ إلى إحدى المستعمرات الهولندية . ورغم أن فوكس لم يكن وحيداً بل معه رفاقه فى بلد مأهول فإن هناك

(١) المرجع السابق ، ص ٢٨٦ .

أكثر من وجه شبه بينه وبين روبنسون كروزو ، فقد كان على فوكس أن يحل مشكلتَى المأوى والملبس ، فقد ابتنى عدداً من البيوت كما فعل كروزو ، وأمسك بالماعز واستأنس كثيراً منها ، وارتدى ملابس من صنعه هو ، وكان ينفق الكثير من وقته فى القراءة والتأمل الدينى ، وأورد وصفًا للكيفية التى صنع بها أوانى خزفية وسلالاً ، بل إن هناك مزيداً من التماثل فى طبيعة السرد القصصى كطريقة التعبير عن مرور الزمن فضلاً عن الشبه فى الأسلوب واللغة .

ومن الكتب المهمة الأخرى التى يُفترض أنها من مصادر ديفو كتاب "رحلة جديدة حول العالم" الذى ألّفه القبطان الإنجليزى المغامر وليام دامبيار ونشره عام ١٦٩٧ وظهر الجزءان الأخيران منه فى عامَىْ ١٧٠٣ و ١٧٠٩ على التوالى . ومما يعزز مظنة رجوع ديفو إليه أنه ألّف كتابًا هو أيضًا يحمل نفس العنوان "رحلة جديدة حول العالم" نشره عام ١٧٢٤ وضمّنه بعض المعلومات التى استقاها من كتاب دامبيار وغيره من كتب الأسفار التى كانت تحتويها مكتبته، مع ملاحظة أن ديفو لم يكن بحاراً ولم تقع عيناه على أى من الجزر أوالشعوب التى أورد وصفًا لها فى كتابه .

ثم يأتى كتاب سيمبليسيزموس **Simplicissimus** للكاتب الألمانى جريجلز هاوزن الذى نشره فى عام ١٩٦٩ ، ويعنينا منه مغامرات البطل الأخيرة عندما تحطمت به سفينته بالقرب من ساحل جزيرة مدغشقر ، وأن بعض محاولات بطل هذه القصة صنع أوانيه من التراب ، وكذلك قياسه الزمن، تصرفات تشبه مثيلاتها فى المحاولات التى قام بها كروزو .

وهناك عدد آخر من الكتب المشابهة والتى تتباين فى التفصيلات لكنها كلها تروى قصص مجموعات أو أفراد وجدوا أنفسهم على جزيرة مهجورة أو مأهولة فعاشوا فيها سنوات حتى تم العثور عليهم أو الهرب منها .

ويقلل البعض مثل بول هنتر **Paul Hunter** من تأثُّر ديفو بمثل هذه الأمثلة والتجارب ، ويرى أن ديفو كان يتصف بصفتين أساسيتين، فهو صحفى وكاتب رواية معًا . فهو كصحفى يهتم بالحدث وكروائى يهتم بالجانب الإيديولوجى ، وبذلك فهو يعنيه

من الأحداث أن يعزز بها إيديولوجيته، أى موقفه الفكرى والخلقى والدينى . ويضيف هنتر قائلاً : ولكى نعرف الدورالذى قام به ديفو ينبغى لنا أن نعرف إلى أى من الكتب تنتمى رواية روبنسون كروزو، وذلك لأن النهج الذى التزمه ديفو أملاه عليه الهدف من الكتاب أكثر مما أملته عليه كتب الرحلات التى يزيد تعدادها عن خمسمائة ... ولما كانت تلك المعلومات موجودة فى الموسوعات والمعاجم فإنه يصعب على المرء تحديد أى من هذه المراجع جميعاً كان له الأثر الأكثر وضوحاً . ويقول إن رواية روبنسون كروزو ليست من أدب الرحلات بل إن لها غاية خلقية ودينية ، وإن ذكر المواضع والناس ليس هدفاً من أهدافها ، ولهذا يستعرض صاحب الرسالة المفكرين الذين مارسوا تأثيراً ما على الأدب الإنجليزى فى القرن السابع عشر والذين اهتم كثير منهم بالحياة البدائية والبدائيين وبالطبيعة، ويختم صاحب البحث استعراضه لهذه النقطة من البحث - المصادر التى يُفترض أن لها تأثيراً فى رواية روبنسون كروزو - إلى أن ما دفعه إلى ذلك هو الأخذ بمبدأ الأمانة العلمية وبسط الحقائق كاملة على الرغم مما يحمله هذا البسط من إيجاد نوع من الإحباط فى نفس من يتتبع هذه الدراسة وكله أمل فى أن يرى تأثير "حى بن يقظان" واضحاً جلياً لا ينازعه فى هذا التأثير منازع . ثم يستدرك قائلاً : إننا لا ننكر أن يكون من هذه المصادر ما قد أمد ديفو ببعض التفاصيل أو الأفكار ، لكن "حى بن يقظان" تبقى العمل الفنى الفكرى المتكامل الذى يغرى بالتأثر والمحاكاة من دون كل تلك المصادر(١) .

وقصة "حى بن يقظان" تنتمى إلى **الفكر الطوبائى** أو إلى ظاهرة خَلْق العوالم المتخيَّلة ، ومع ذلك تحتفظ بخاصية متميزة هى الفردية ، أى أنها تعرض صورة مؤثرة أخاذة لا لمجتمع أو مدينة مثالية كما ألفنا فى الطوبائيات السابقة ، بل لجزيرة طوبائية يعيش فيها الإنسان المثالى بعيداً عن المجتمعات البشرية ، ويتفق المؤلف مع العقاد فى رد ظاهرة نشأة الطوبائيات بوجه عامٍ إلى ظاهرة القلق والضيق بالدنيا وما

(١) المرجع السابق ، ص ٣١٦ .

فيها بسبب اضطراب الجماعة السياسية وسوء الأوضاع الاقتصادية وانحلال الأخلاق، مما يدفع صفوة ممتازة من رجال الفكر إلى أن تتصور عوالم من صنع الخيال تحقق فيها ما عجزت عن تحقيقة فى واقعها العملى . أما ميزة الفردية التى تختص بها قصة "حى ابن يقظان" فيرجِّح صاحب الرسالة ردَّها إلى سوء ظن ابن طفيل بالناس أفراداً أو مجتمعات، ويأسه من أن يرى فيهم الخير والصلاح ، فهم ، كما وصفهم فى قصة "حى"، لا ينجح فيهم الوعظ ولا تعمل فيهم الكلمة الحسنة ، ولا يزدادون بالجدل إلا إصراراً . وأما الحكمة فلا سبيل إليها ، ولا حظٌّ لهم منها ، وقد غمرتهم الجهالة وران على قلوبهم ما كانوا يكسبون . ويستدرك الأستاذ حسن محمود حسن فيعلن أن حياة ابن طفيل الشخصية لم يكن فيها إلا اليسر والنعمة ، وليس أدل على ذلك من صحبته لخليفة الموحدين ، فقد كان يقيم فى القصر عنده أياماً ليلاً ونهاراً لا يظهر كما يقول المراكشى أحد معاصريه ، لكن ابن طفيل كان مهموماً بهموم الإنسانية . إن الطوبائية المتوحد التى تَمَثَّلها "حى بن يقظان" تمجد الإنسان والعقل معًا ، وهى تعلى من قيمة الفرد إلى الحد الذى يوصله إلى الاكتفاء بالذات وتجعله فى غنى عن حياة الجماعة ما دام الجهل يحجب عنها نور الحق والحقيقة . لكن هذا الفرد ينبغى أن يتصف بصفات غير عادية من الحيوية والامتياز بحيث يستطيع التوصل إلى السعادة التى لم يستطع الوصول إليها فى ظل حياة اجتماعية ، وهذا ما اتصف به حى وامتاز[(١)] .

فإذا انتقلنا إلى رواية "روبنسون كروزو" وجدنا أنها تنتمى إلى الأدب الطوبائى ذاته من حيث أنها تقدم عالمًا من صنع الخيال ... وأنها مع ذلك تحتفظ بنفس الخاصِّيَّة المميزة التى انفردت بها قصة "حى بن يقظان" وهى الفردية . ولكن طوبائية روبنسون كروزو اقتصادية تمجد العمل وترى فيه السبيل الأمثل لبقاء الإنسان .

(١) المرجع السابق ، ص ٣٢٢ .

إن تجربة عزل إنسان عن المجتمع البشرى ، وتركه ليحيا حياة عزلة تامة يستطيع فى خلالها إنجاز ما لا يمكن إنجازه ، على المستويين المادى والروحى ، فيما لو ظل فى مكانه ومكانته بين الناس ، لهى تجربة فريدة وغريبة فى آن واحد . ودانيال ديفو لم يكن فيلسوفًا ولا مفكراً من مفكرى عصره ، فلا بد أن يكون قد استلهم قصة "حى بن يقظان" وهو يكتب قصته، ذلك أن تحويل حالة العزلة إلى نجاح كان من المتعذر تصوره، فسيلكيرك نموذج ديفو الرئيسى ، والمنبوذون المشابهون كانوا ينحدرون إلى حالة من البدائية التامة فى غضون سنوات قليلة . لقد كانوا يتضاءلون ، بسبب تأثير البيئة والخوف والقلق ، إلى مستوى الحيوانات ، وفى بعض الحالات الموثوق بها كانوا يفقدون القدرة على الكلام ، أو يصابون بالجنون ، أو يموتون جوعًا ... لقد وضع ديفو بطل روايته فى جزيرة مهجورة لما يزيد عن ثمانية وعشرين عامًا ، ثم أعاده بعد ذلك إلى الوطن مكتمل العقل والبدن ، مما يُرجح أن تكون قصة "حى بن يقظان" هى المثال الوحيد والنموذج الأمثل الذى حذا حذوه ديفو واستلهم منه إمكانية النجاح .

وعزلة البطل مظهر آخر من المظاهر المشتركة بين حى بن يقظان وروبنسون كروزو، والعزلة ليست مقصودة لذاتها بل لغايات تُرجى منها . فابن طفيل كان يحاول إثبات مقولات فكرية عديدة، منها امتياز العقل الإنسانى وقدرة الإنسان اللامحدودة أو الفردية التى يؤكدها ابن طفيل بالرمز والتلميح . إن "حى بن يقظان" فى معنى من معانيها احتجاج صامت على أن يظل الفرد مجرد لبنة فى بناء اجتماعى يخضع مقهوراً لسلطات عدة كسلطة الحاكم وسلطة المجتمع وما يتوارثه من عادات ودين وقيم ، دون أن يكون له رأى فى أى منها ، وهو الإنسان الذى حباه الله بالعقل وبالحواسِّ وبالقدرة على الانتفاع بأعضائه على أحسن وجه ... ولم تكن عزلة روبنسون كروزو كذلك دونما غاية ، فهو عندما حطت به الأمواج على ساحل الجزيرة كان مثقلاً بالخطيئة وهى عصيانه والديه ، لكنه لم يكن على وعى بها ، لذلك كان القصد من عزلته تركيز اهتمامه فى ذاته ، والالتفات إلى سيرة حياته بإمعان ونظر ، ودفعه إلى التساؤل عن السبب فى كل ما حدث ، وإظهار الصراع الذى يمر به ، وخصوصًا فى مرحلة التحول والهداية . لم يفُتْ ديفو أن يُظْهِرَ مستويات مختلفة

للعلاقات المضطربة بين كروزو والله ، وبينه وبين الطبيعة العادية ، ثم بينه وبين نفسه . إن نفى كروزو عن عالمه المتحضر إلى حيث حطت به الأمواج على شاطئ جزيرة مجهولة جعل توبته وعودته إلى الله ممكنة ... أما النتائج التى ترتبت على عزلة البطلين فكانت متماثلة تقريبًا ، فقد حقق كل منهما نجاحًا عظيمًا على المستويين المادىّ والروحى .

والجزيرة المهجورة مظهر ثالث من المظاهر المشتركة بين كل من العملين ، فجزيرة حى ترمز لهذا العالم الذى يسعى إلى استكشاف كنهه ومعرفة أسراره ، فضلاً عما تمثله الجزيرة المهجورة من بساطة وخلو من كل آثار المدنية . وجزيرة كروزو تعنى كل ما تعنيه جزيرة حى مع اختلاف يتمثل فى معرفة كروزو بالعالم الأوسع ، وبأن جزيرته جزء من كل ، ومن ثم ظل كروزو يرنو ببصره إلى ذلك العالم ويتوق إلى العودة إليه .

ولقد أدرك المؤلفان ضرورة توفير الأمن فى الجزيرة لكى لا تتعذر الحياة على بطليهما ، وهو أمن متعدد الجوانب : فهى أولاً خالية من الوحوش الكاسرة التى تهدد البقاء ، وهى ثانيًا خالية من الأوبئة والأمراض المستوطنة ، فلم يتعرض حى طوال حياته لأمراض وكذلك كروزو باستثناء المرض الذى أصابه وأدى به إلى التوبة، وثالثًا فإن الجزيرتين عامرتان بالخيرات ، أرضاهما خصبتان .

والجزيرة المهجورة تكاد تكون مسرح معظم الحدث ، فإن حياة البطلين على أرضها تشغل الحيز الأكبر من القصتين ، حتى إن ما يسبقها من أحداث وما يتلوها لا يعدو أن يكون تمهيداً للوصول إليها وتكملة .

ومما يلفت النظر أن مجىء كل من حى وكروزو إلى الجزيرة المهجورة كان قدر كل من البطلين ولم يكن لأى منهما إرادة فيه ، وهو فضلاً عن ذلك عقاب على ارتكاب خطيئة . فى حالة حى لم يكن هو مرتكب الخطيئة وإن انصبَّ عليه العقاب ، فقد وقعت أمه فى حب ابن عمها يقظان الذى بادلها الحب، ولكن أخاها الملك لم يجد من بين كل من تقدموا لطلب يدها من يستحق الظفر بها ، فاتفقت مع ابن عمها على الزواج سراً ،

وكان حي ثمرة هذا الزواج . ولما خشي أبواه افتضاح أمرهما وضعاه في صندوق ألقياه في اليم فحطت به الأمواج على الجزيرة المهجورة . أما في حالة كروزو فالخطيئة تتمثل في معصية الابن للأب ، والخروج على إرادته إلى أن تحطمت السفينة قرب ساحل الجزيرة المهجورة ، ووجد كروزو نفسه ملقي على صخور شاطئها وقد حل به العقاب الصارم .

لكن هذا العقاب الصارم – على قسوته – لم يكن يُقصد به هدم الحياة ، بل تصحيح مسارها . وكانت هذه مهمة العناية الإلهية التي لعبت دوراً ملحوظًا في كلا القصتين ، فنجاة حي من الغرق عندما ألقى به أبواه إلى اليم ، ورعاية الظبية له في طفولته ، وخلو الجزيرة من الأخطار التي تتهدد حي أو الظبية بالهلاك ، وتدبير سفينة تقل حي وأبسال إلى الجزيرة المأهولة ... كل هذا يدل على مدى دور العناية الإلهية في حياة حي. ولم يكن دور تلك العناية في رواية روبنسن كروزو أقل مما هو في قصة حي بن يقظان . وللعناية الإلهية أصولها في كل من الديانتين الإسلامية والمسيحية .

وقد كان لحي بن يقظان وروبنسون كروزو نوعان من المغامرات : نوع كان ذا صلة بالبيئة في الجزيرة وهما يلتمسان أسباب الحياة ويحاولان التغلب على الطبيعة واستئناس ما يمكن من أحيائها والتكيف معها ، ونوع آخر كان ذا صبغة عقلية وروحية في جانبِ حيٍ ، وروحية دينية في جانب كروزو .

ونجد أن مسيرة حي بعد صدمته في موت الظبية ، تبدأ بدءًا جديداً ، إذ يغلب حي الطبيعة بقوتيه العقلية والبدنية بحيث يصبح سيد الجزيرة دون غيره من الأحياء ، ثم يجد إلى الله سبيلاً ، وذلك هو حال كروزو بعد المرض الذي أشرف فيه على الموت وقاده إلى التوبة ، فبعد هذه التوبة لا يستأنف كروزو الحياة بل يبدؤها من جديد ، فلم تعد الجزيرة موحشة مقلقة بل صارت جنة خضراء حتى إنه لم تعد به رغبة العودة إلى الوطن ... كل هذا وهو يرى في نفسه وكيلاً للعناية الإلهية ... فتحول بذلك من مجرد منبوذ مهجور إلى سيد مهيب له السيطرة على الجزيرة كلها . فالصدمة في القصتين

تتمخض عن ميلاد وبعث جديدين ، يضيفان على البطلين ميزات شخصية ، وخصائص فردية ، لم يكن أى منهما يتصف بمثلها من قبل .

وقد مارس كل من البطلين عمليات البناء والزراعة واستخدام النار والانتفاع بالصيد بدرجات متفاوته وطرق تختلف بعداً أو قرباً . ولا شك أن المعلومات التى أوردها كل من ابن طفيل ودانيال ديفو عن نشأة الإنسان الأولى كاكتشاف النار والانتفاع بها والاهتداء إلى الصيد واتخاذه مصدراً من مصادر الغذاء واستئناس الحيوان للاستفادة به، وإلى الاشتغال بالزراعة ... لا شك أن هذه المعلومات قد استقاها المؤلفان من التاريخ القديم ، وهى معلومات عامة متعارف عليها فى كلا المجتمعين العربى والإنجليزى .

ففى القصتين معًا تتبُّع للمراحل التى مر بها الإنسان الأول ، وهو فى حالة من البدائية ، واستقصاء لتاريخه الحضارى ، وتكوّن النواة الأولى للمجتمع البشرى من التقاء اثنين أو أكثر من الناس تجمعهما أهداف وغايات مشتركة تواضعًا عليها ، وأقر الضعيف منهما للأقوى بحق القيادة والتوجيه ، فنشأت عن ذلك أولى مظاهر السلطة .

فقد شاهد حى ذات يوم رجلاً مثله يسير على أرض الجزيرة ، فوقف يتعجب منه مليًا . ولم يكن الرجل إلا أبسال ، الزاهد المتعبد الذى هجر مجتمعه وجاء يطلب العزلة. ومضى بعض الوقت قبل أن يلتقيا، فقد كان كل منهما يخشى صاحبه وينكره . فلما هدأت مخاوفهما وتعارفا ، وتعلم حى لغة أبسال ، أفضى إليه بما يمر به من تجارب ومعارف ومشاهدات ، وقص عليه أبسال قصته . عند ذلك تآلف الرجلان ، وأُعجِبَ أبسال بحى فالتزم خدمته والاقتداء به .

فإذا عدنا إلى رواية روبنسون كروزو وجدنا البطل فيها يمثل الإنسان الأول فى أسلوب معيشته ، ثم تنتهى العزلة وحياة التفرد التى كان يحياها عندما ينقذ فرايداى من أيدى قبيلته الذين كانوا قد أتوا الجزيرة ليجعلوا منه طعامهم ، فأصبح تابعه

ومؤنس وحدته ، ليتكون من التقائهما نواة مجتمع صغير تكون السيادة فيه للأقوى وهو كروزو .

ومما يلفت النظر أن فكرة التعرى – وكل منهما فى جزيرة مهجورة – قد استوقفت البطلين فاستنكراها ، فالتعرى أمر تنكره الأديان السماوية والأعراف الاجتماعية ، لهذا كان منطقياً أن يأبى البطلان الخروج على ما لم يشأ المؤلفان الخروج عليه رغم أن كلاً منهما كان بعيداً عن المجتمع الإنسانى .

وإذا كان روبنسون كروزو قد استمد فكرة ضرورة تغطية جسده من الحياة الحضارية والاجتماعية التى كان يعيشها قبل مجيئه على جزيرته ، فإن حى بن يقظان قد استمد الفكرة مما يحيط به من حيوانات وجدها كلها "كاسية بالأوبار والأشعار والريش ... وكان أيضًا ينظر إلى مخارج الفضول من سائر الحيوان فيراها مستورة ... فكان كل ذلك يكربه ويسوءه . فلما طال همه فى ذلك كله – وهو قد قارب سبعة أعوام – ويئس من أن يكمل ذلك وما قد أضر به نقصه ، اتخذ من أوراق الشجر العريضة شيئًا جعل بعضه خلفه وبعضه قدامه ، إلخ"(١) .

ومما يسترعى الانتباه فى القصتين معًا أن حياة البطلين خالية من الجنس ومن مجرد التفكير فيه . ويحاول الأستاذ حسن محمود حسن أن يعلل ذلك بالغاية التى كان يرجو كل من المؤلفين بلوغها ، فابن طفيل كان يرجو لحى بن يقظان أن يبلغ الذُّرى فى المعرفة العقلية والإلهية ، وكذلك كان ديفو يرجو لروبنسون كروزو أن يثبت قدرة الإنسان على مواجهة الطبيعة ويدنو من الله بعد التوبة . وكانت العزلة ضرورة يقتضيها التفرغ لمثل هذه المهامّ . والعزلة عن الناس رجالاً ونساء ، لذلك كان طبيعياً أن لا يولى أى من البطلين اهتمامًا بالجنس وإلا فقد كان على المؤلفين إدخال عنصر نسائى، وفى ذلك إخلال ببيئة كل من القصتين وبعد عن الغاية المرجوة .

(١) أحمد أمين ، حى بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردى ، مؤسسة الخانجى ، ١٩٥٨ ، ص ٧٣ .

ومن أوجه الشبه البارزة فى القصتين لقاء كل من حى بن يقظان وأبسال ، وروبنسون كروزو وفرايداى، فكلا البطلين لا يلتقى بصاحبه إلا فى أواخر القصة ، حيث يكون المؤلفان قد استنفدا معظم الأغراض التى أبدعا عمليهما الفنيٍّين من أجلها ، فيأتى اللقاء مكملاً ومقرراً لبعض الآراء المبثوثة فى ثناياهما . كذلك تجد أن كلا الوافدَين الجديدَين راودته فكرة الهرب عند التقائه بصاحبه لأول مرة، فلما لم يتحقق له ذلك استسلم للفزع والرعب والتردد . وكلا المقيمَين ، حى وكروزو ، يجد أن من واجبه طمأنة ضيفه . ثم تأتى مرحلة تعلم اللغة ، وهى واحدة فى الحالتين ، ثم تبادل المعلومات ، فالألفة وتعزيز الروابط .

أما الغاية التى جاء كل من أبسال وفرايداى إلى الجزيرتين من أجلها فإن ابن طفيل أراد أن يتيح للقارئ فرصة الاقتناع بجدية ما سمع وقرأ من خبر حى بن يقظان وذلك بأن يمكِّنه من المقارنة بين الشخصيتين على اختلاف نشأتيهما، شخصية حى التجريدية وشخصية أبسال الواقعية المنتزعة من بيئة اجتماعية . فإذا ما فرغ من تلك المقارنة ، وأدرك وجه الحكمة فى اقتداء أبسال بحى ، عظمت شخصية حى عنده . ولا تختلف أسباب ديفو كثيراً عن أسباب ابن طفيل، علماً بأن لقاء كروزو بفرايداى لم يتم إلا بعد ثلاثة وعشرين عاماً حين كانت تجربة البطل خلالها قد اكتملت ، وأن لقاء أبسال بحى كان بعد أن بلغ حى خمسين عامًا عاشها كلها على الجزيرة المهجورة . وهكذا اتخذ المؤلفان من قدوم الوافدَين الجديدَين معياراً للحكم على نجاح تجربة العزلة من خلال ما حققته الشخصيتان الرئيسيتان من تطور ، وعلى ما بلغه كل منهما من منزلة دينية رفيعه فى آن واحد .

وانطلاقًا من الغاية الدينية التى يسعى كل من حى بن يقظان وروبنسون كروزو إلى بلوغها وتأكيدها نرى أن سعادة الوصول والمشاهدة عند حى تزهده فيما عداها ، وأن خلاص الروح الذى ظفر به كروزو بعد التوبة يجعله يرى السعادة فى العودة إلى الله لا فى العودة إلى الوطن .

وتلا ذلك أن كلا البطلين قد غادرا الجزيرة وعادا إلى المجتمع الإنسانى بعد عزلة طويلة ، لكنهما لم يرغبا فى تلك العودة ولم تطل إقامتهما ، فحى بن يقظان كان قد ذهب إلى الجزيرة المأهولة بصحبة أبسال ، وهناك أفضى بسره إلى الناس وحدثهم عن مشاهداته ، ودعاهم إلى نبذ ما هم فيه من اشتغال بالدنيا وانصراف إلى الأهواء والشهوات ، وبُعد عن الحكمة ، فلما أعرضوا عنه ودعهم هو وصاحبه أبسال وانفصلا عنهم ، وتلطفا فى العودة إلى جزيرتهما حتى يسَّر الله عزَّ وجلَّ العبور إليها . أما كروزو فكان قد وصل إلى الوطن ليجد أن معظم أقاربه ممن يعرفهم ويألفهم قد ماتوا ، فلبث فترة ولم تَرُقْ له الإقامة، وعاوده الحنين إلى الأسفار ، فركب سفينة ابن أخيه وغادر الوطن فى رحلة جديدة، وخلالها مر على جزيرته ليتفقدها وليتعرف على أحوال خلفائه فيها .

ورغم أن المقارنة بين العملين من ناحية البناء القصصى لا تبدو متعادلةً حيث إن روبنسون كُروزو كتبت فى فترة كان فيها الفن الروائى قد بلغ مرحلة من النضج إذا قورنت بحى بن يقظان التى كُتبت فى زمن لم يكن قد عُرف فيه الفن القصصى بالمعنى الحديث – أى الفن القصصى ابن المطبعة – فإنهما يتشابهان فى عدة نقاط، منها غرابة موضوع كل منهما وهو تجربة العيش المنفرد بعيداً عن الحياة الاجتماعية ، كما أن كليهما من قصص الشخصيات رغم أن الفكر هو العنصر السائد فى كل منهما . وحى وكروزو شخصيتان متناميتان يؤثر فيهما عامل الزمن فيتطوران بتقدمه ، وفى شخصية كل من البطلين جوانب من شخصية مؤلفيهما . وللقصتين حبكة تتوالى الأحداث بموجبها وفق نظام دقيق . والأسلوب فى كل من القصتين سهل واضح وإن اختلفت أسباب كل من المؤلفين : فابن طفيل يسعى إلى تقريب الفلسفة من العامة ولهذا لجأ إلى القالب القصصى وجاءت عبارته رشيقة سهلة ، أما ديفو فقد عمد إلى البساطة والوضوح متأثراً بلغة الصحافة التى أتقنها . وهكذا كانت بساطة الأسلوب عند الكاتبين سببها الاتجاه إلى مخاطبة الجمهور العريض لا صفوة المتخصصين .

إن العرب لم يعرفوا القصة الفلسفية فقط ، بل إن أحد فلاسفتهم استطاع أن يرقى بها إلى مستوى أدبي رفيع . وكان ذلك حصيلة بيئته الثقافية - فلسفية كانت أو أدبية - مما حقق لها شهرتها وأثرها العالميَّين .

الفصل التاسع

السير الشعبية

السِّيَر الشعبية

نشأة السير الشعبية

يمكن القول إن للسِّيَر الشعبية نشأتين : نشأة يوم وُلدت وانتشرت لكنها ظلت مستبعدة من تاريخ الأدب ، شأنها فى ذلك شأن الأدب الشعبى عمومًا ، بل أحيانًا كان الموقف من هذا الأدب أكثر مما هو مجرد تجاهل ، إذ كان يُنظر إليه على أنه أعمال مستهجنة شكلاً ومضمونًا ، فلغته الشعبية خطر على اللغة الفصحى لغة الأدب المتداوَل بين الخاصة ممن يسَّر لهم مستواهم المعيشى تعلم القراءة والكتابة ، أما تحرره مما قد يخدش حياء هؤلاء الخاصة فهو ليس أقل خطراً ، ولا يقف تحرره على مجرد تناوله أخص العلاقات البشرية بصراحة تامة ، بل كذلك على عدم الاعتراف بالحدود الواقعية – مكانية أو زمانية – التى طالما التزم بها أدب الفصحى أو ما يفضِّل البعض أن يسمِّيه بالأدب الرسمى ، لأن الأدب الشعبى – والسِّير جانب هام منه – لا يعبِّر عن العامة بلغتهم فحسب بل وبأخلاقهم ومعتقداتهم أيضاً .

ولهذا جاء فى كتاب "تفسير القرآن الكريم" لعماد الدين بن كُثَيِّر ما نصه : "وأما ما يذكره العامة عن البطال من السيرة المنسوبة إلى ذات الهمَّة والأمير عبد الوهاب والقاضى عُقبة فكذب وافتراء ووضع بارد وجهل وتخبط فاحش ، لا يروج ذلك إلا على غبى أو جاهل ردىء ، كما يروج عليهم سيرة عنترة العبسى المكذوبة ، وكذلك سيرة البكرى والدنف وغير ذلك . والكذب المفتعل فى سيرة البكرى أشد إثمًا وأعظم جرمًا من غيرها لأن واضعها يدخل فى قول النبى صلى الله عليه وسلم : من كذب علىَّ متعمداً فليتبوأ مقعده من النار" .

وعلى العكس من ذلك نجد مفكراً مثل ابن خلدون كان أكثر تفهُّمًا لهذه السير الشعبية ، وكان هذا التفهم قائمًا على أساس ما أكده فى أكثر من موضع فى مقدمته ، ذلك أن البيان لا صلة له بالنحو أو الإعراب ، وأن اللغة العربية البدوية يمكن أن نستخلص لها قواعد وقوانين إذا وُجد الباعث على ذلك . ولكن التبريز والإجادة فى المنظوم والمنثور لا شأن له البتة فى مثل هذه القواعد والقوانين[1] . وبناء على ذلك فهو يقول – وهو بسبيل الكلام عن السيرة الهلالية –: "إن الأشعار المتصلة بهؤلاء القوم والمروية على ألسنتهم أدخَلُ فى الأدب الشعبى ، وإنها إذا كانت مُحكَمة البناء متفقة الأطراف، ففيها المطبوع والمنتحل والمصنوع لم يُفقَد فيها من البلاغة شىء وإنما ... (فى النسخة بياض ولكن يُفهم من سياق العبارة أنه يشير إلى الإعراب) فقط ولا مدخل له فى البلاغة كما قررناه لك فى الكتاب الأول (أى المقدمة)، إلا أن الخاصة من أهل العلم بالمدن يزهدون فى روايتها ويستنكفون عنها لما فيها من خطأ فى الإعراب ويحسبون أن الإعراب هو أصل البلاغة وليس كذلك"[2] .

لهذا فإن الولادة الثانية للسير الشعبية – وللأدب الشعبى بوجه عامٍّ – تمَّت يوم اعترف به الدارسون لتاريخ الأدب واعتبروه وجهًا من وجوهه لا يقل عن وجهه الآخر المكتوب بالفصحى . بل لعله أشد منه خطرًا ، لأنه ظل مئات السنين من قبل عصر المطبعة ، ثم وسائل الإعلام الجماهيرية من بعدها ، وهو أدب الجماهير العريضة فى المنطقة العربية التى تُهْرَع فى أوقات فراغها إلى المقاهى ومجالس السمر تستمع إلى المنشدين، وقد تخصص كل جماعة منهم فى سيرة من السير وأطلق عليهم اسم السيرة التى ينشدونها كالعنترية الذين كانوا ينشدون سيرة عنترة بن شداد والهلالية الذين ينشدون السيرة الهلالية والظاهرية الذين كانوا ينشدون سيرة الظاهر بيبرس ...

---

(١) مقدمة ابن خلدون، طبعة بولاق ، ١٢٨٤ هـ ، ص ٤١١ ، الفقرة ٤٠ وما بعدها .

(٢) المرجع السابق جـ ٦ ، ص ١٨ .

أما إذا تتبعنا نشأة السير الشعبية فلا بد لنا من الرجوع إلى ما قبلها . فنجد أولاً أن كل أمة تمر بمرحلة الأسطورة فى تعبيرها الأدبى ، لأن الأسطورة - كما يقول فاروق خورشيد ومحمود ذهنى فى كتابهما "فن كتابه السيرة الشعبية" - تحمل تعبيراً جماعيًا بكل معنى الكلمة ، لأنها تعكس معتقدات الجماعة ورؤيتها وتفسيرها للوجود . وبطلها نموذج يعبر عن الجماعة كلها بما لها من مخاوف وآمال وطقوس قبل أن يعبِّر عن ذاته هو كفرد متميز . **فالبطل الأسطورى** لا يشعر بحدود فاصلة بينه وبين الماضى والحاضر فى هذا العالم . ولا يكاد يميز نفسه كنقطة محددة فى الزمان والمكان . لهذا فإننا لا نستطيع أن نعتبره بطلاً ذاتيًا كالبطل التراجيدى ، بل هو على النقيض من ذلك تماماً . وما دام نقيض الذاتية هو الموضوعية فالبطل الأسطورى إذن بطل موضوعى ، وإن كنا بهذا الاستعمال نمد كلمة الموضوعية بحيث تتسع لأكثر من الموضوعية العلمية(١) ، فالحياة فى نظر الإنسان البدائى كلٌّ غير متميز الأجزاء ولهذا فهو لا ينظر إلى نفسه على أنه مستقل عن قبيلته ، كما لا ينظر إلى قبيلته على أنها مستقلة عن الطبيعة بوجه عامٍّ . وكما تتمثل وحدة الإنسان البدائى مع عالمه فى الطقوس السحرية التى يقوم بها فى مواسم أو مناسبات معينة ، كذلك تتمثل وحدته مع جماعته فى ضيق حدود الملكية الفردية عنده ، وفى المسئولية الجماعية ونموذجها الأخذ بالثأر ، كما تتمثل فى الخصائص النحوية للغات البدائيين ، تلك اللغات التى لا تميز بين الفرد والجمع فى كثير من الأحيان(٢) . إذن فالبطل الأسطورى ليس بطلاً موضوعيًا بالمعنى العلمى الذى يفترض وجود الذاتية أولاً ، ولكنه بطل موضوعى بمعنى ما قبل الذاتية ، ولن يكون بطلاً موضوعيًا بالمعنى العقلى لكلمة الموضوعية ، بل بمعناها الانفعالى . وهذه الصفه ، صفة الموضوعية الانفعالية قبل الذاتية، هى التى تجعل

(١) د. شكرى عياد ، البطل فى الأدب والأساطير ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٥٩ ، ص ٧٥ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٨٠ .

للأسطورة تأثيرها الخاص وجوهرها الصلب الذى لا يمكن أن يضيع ضياعًا تامًا فى ثنايا أى عمل فنى متأخر(١) .

ومن البطل الأسطورى انحدر **البطل الملحمي**؛ لقد أصبحت له ذاته المستقلة بما بها من إرادة وعقل ، لكن ما يزال هنا قبلها وفوقها ذلك العون الخلاّق الذى يأتى من الآلهة . نجد هذا فى أخيل كما نجده فى أوديسيوس ، حيث يخطو كل من البطلين على أولى عتبات الذاتية وما تعتمد عليه الذات كالإرادة الإنسانية والعقل الإنسانى .

ومن البطل الملحمى انحدر **البطل التراجيدى أو الدرامى** ، وقد كان التطور من البطل الأسطورى إلى البطل الدرامى نتيجة تطور حضارى من مجتمع القبيلة إلى مجتمع المدينة . فالبطل الدرامى "تعبير فنى عن الفرد وهو وسط دوامة الصراعات مع القوى المحيطة به ، فهى بالتالى وليدة إحساس المرء بنفسه وباستقلاله وكيانه فى لون من الوقوف تجاه المجتمع ككل . وهذا لا يمكن أن يتحقق إلا عندما يتيح المجتمع فى تطوره نوعًا من الاستقلال لشخصية الفرد بحيث يحسها قائمة بذاتها وغير ذائبة فى غمار القبيلة مثلاً ذوبانًا كاملاً . فالدراما تعبير فردى يجسم مشكلات الفرد فى مجتمعه ، وهى من هذه النقطة تصبح تعبيراً عما فى هذا المجتمع من صراعات وتناقضات"(٢) .

وقد بدأ المجتمع العربى – كغيره من المجتمعات – مجتمعًا قبليًا يعبر عن نفسه عن طريق الأسطورة . والتراث العربى به عدد كبير من الكتب التاريخية والأدبية والدينية وكتب السير والأحاديث والتفاسير التى أوردت لنا معتقدات العرب وأساطيرهم قبل الإسلام(٣) ، تلك الأساطير التى حاول العربى أن يواجه بها قوى وجد نفسه عاجزًا

---

(١) المرجع السابق ، ص ٨١ .

(٢) فاروق خورشيد ومحمود ذهنى ، فن كتابة السيرة الشعبية ، القاهرة ، دار الثقافة العربية ، ١٩٦١ ، ص ٢٢ .

(٣) انظر : محمود سليم الحوت ، فى طريق الميثولوجيا عند العرب ، بيروت ، مطبعة دار الكتب ، ١٩٥٥ .

عن السيطرة عليها فحاول احتواءها عن طريق استرضائها وتفسيرها ذلك التفسير الذى آمن به يومها .

ويذكّرنا فاروق خورشيد ومحمود ذهنى بأن ما وصلنا من أساطير العرب لم يصلنا فى حالته البدائية بل دُوِّن فى عصر متأخر مَلِئ بعوامل كثيرة كانت تلعب دورها الضخم فى المجتمع العربى بحيث قدمت لنا صورة أخرى لهذه الأساطير تحمل وجهًا فنيًا ، فكُتُبُ ما يسمّى بأنه "عنصر التجميع" تحمل صورة متطورة من الأسطورة العربية . ذلك أن هذه الكتب أُلّفت فى عصر امتاز بسمات أبرزها إحساس الفرد الحاد بذاته ، وبدء التفسخ فى المجتمع القبلى ، وتحطم كل الضرورات التى كانت تحتم تماسكها . وحين تناول المؤلفون هذه الكتب بالأساطير التى جُمعت لهم من قبل وضعوا فيها ملامح العصر وصراعاته ، وهو عصر صدر الإسلام الذى تغيرت فيه - بفضل الدعوة الجديدة - كل القيم العربية من جذورها[1] . فبعد أن كانت المسئولية وما ترتب عليها من نتائج جماعيةً بصرف النظر عن موقف الفرد ، أصبحت المسئولية ونتائجها فردية فى الدنيا والآخرة . فإذا قُتل فرد فى مجتمع القبيلة طالبت قبيلة القتيل بالثأر من أى فرد أو أفرادقبيلة القاتل بغض النظر عن موقف بعض أفرادها - فرضًا - ضد هذه الجريمة . فلما جاء الإسلام أعلن أن القاتل هو الذى يُقتل وهو وحده الذى يتحمل عقاب فعلته فى الآخرة . فقبل الإسلام كان المجتمع فى الجزيرة العربية يتكون من مجموعة قبائل ، أما بعده فقد غدا المجتمع العربى يتكون من مجموعة أفراد[2] .

لهذا كان من الطبيعى أن يحس الإنسان العربى فى هذه المرحلة بحدة الصراع وعنفه ، وأن يحاول أن يجد متنفسه الأدبى للتعبير عن هذا الصراع . وجاءت عملية إخراج الكتب التى تتحدث عن السير القديمة كأخبار اليمن لعبيد ابن شريه المعمَّر

(١) فن كتابة السيرة الشعبية ، ص ٣٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٧ .

المخضرم الذى عاش جُلَّ حياته قبل الإسلام ، وكتاب التيجان الذى يرجع إلى وهب بن منبه الذى توفى عام ١١٠ هـ لتقدم الحل والمتنفس أمام هذه الصراعات ، ولهذا فنحن نحس بالبطل فى تلك الكتب المؤلَّفة يحمل نوعًا من التطوير للبطل الأسطورى بحيث يصبح قادرًا على حمل الرسالة الجديدة وهى التعبير عن هذه المرحلة . ونحن حين نحس بالملامح الدرامية الواضحة فى أبطال هذه الكتب نكاد نضع أيدينا على سرها . فقد استغل المؤلفون البطل الأسطورى وطوروه بحيث يعبِّر عن المأساة ، ويكاد يقترب تدريجيًا من بطل التراجيديا اليونانية الذى تظهر فيه سمات ذاتية وتتغلب عليه عناصر المأساة لتحدد نهايته الفاجعة أمام القوى التى يصارعها .

وقصص مثل قصص الحارث الجرهمى وذى القرنين ومضاض ومى تؤيد ذلك وتوضحه . **فالحارث الجرهمى** يحمى بسيفه ورجاله الكعبة ، وينتصر بعد معارك هائلة على أعدائه اليهود ، ولكن السفهاء من قوم الجراهيم والعماليق يلقون بالزبور (كتاب اليهود المقدس فى القصة) فى مزابل مكة فى لحظة انتشاء بالنصر ، فيسقط الحارث صريعًا رغم كل ما بذل من جهد بشرى لإرضاء الآلهة ، فيُحْكَم عليه بالتيه والتشرد والعمى ، ويظل حائرًا تائهًا يجوس خلال الجزيرة العربية كالروح الضالة واللعنة المعلقة .

أما ذو القرنين العربى فقد خرج بجنوده ليهدى الناس إلى الدين السوى فى شرق الدنيا وغربها ، فيقضى عمره يفتح البلاد ويقتل الكفرة حتى يصل إلى مشرق الشمس وإلى مغربها . هذا البطل يقف عاجزًا عن تخطى الحدود البشرية ، وعند جبل الخلود فى مغرب الشمس يفوز من دونه بالخلود نبى كان يصحبه فى الطريق هو الخضر عليه السلام ، أما هو فلا يكتفى بهذه الحسرة فينتهى كفاحه ، بل يقف أمام حقيقة عجزه مرة أخرى حين يصل إلى أرض الملائكة فى مطلع الشمس فيجد مَلَكًا يذكِّره بالفناء حين يراه يتطلع إلى السماء نافخًا فى مزمار ، كأنما يقول له : العالم كله إلى فناء يوم يُنفَخُ فى الصور . وحيث يجد مَلَكًا آخر يعطيه حجرًا يزن كل أثقال الأرض ويرجح عليها ، لكنه لا يرجح حفنة من تراب ، ويفسر له الخضر ذلك بأن الحجر

عيناه لا يملؤهما كل ما فى الأرض من كنوز لكن يملؤهما التراب . وما يمر زمن حتى يموت ذو القرنين وينتهى .

أما مضاض ومى فهما محبان عفيفان ، ويستشار الملك فى أمر زواجهما فيباركه كما يوافق أهلوهما . لكن شهر رجب يحل – وهو شهر حرام عند العرب – فيفرق بين الحبيبين . ويذهب مضاض للطواف والاعتمار فى مكة ، ويبلغ ذلك ميًا ، فأقبلت بدورها تعتمر وتطوف متنكرة غيرة على مضاض ، ومضاض لا يعلم . وكان قيس بن سراج من رهط حقير فى جرهم فقد رأى ميًا فهَوِيَها وهى لا تعلم ، ومضاض لا يعلم . وكان قيس يراعى أحوال مى ، فلما بلغه أنها اعتمرت خرج إلى الطواف ليقضى لبانته من النظر إليها . فكانت مى تطوف وتراعى أحوال مضاض ، ومضاض لا يعلم ، وكان قيس يطوف فى أثر مى ، ومى لا تعلم بذلك .

وكانت رقيه بنت البهلول الجرهمى تطوف واليوم قائظ ، فعطشت عطشًا خافَتْ منه على نفسها الموت . واحتشمت أن تقف لأهل السقاية وسدنة البيت من جرهم . فلما أبصرت مضاضًا طلبت منه أن يرويها . فرأته مى وهو يناول رقيه الماء . فاشتعل قلبها غيرة حتى سقطت مغشيًا عليها . وجاء قيس ينفث سموم حقده لدى مى فاختلق لها حوارًا شعريًا دار بين رقية ومضاض يعبر فيه كل منهما عن هيامه بصاحبه مما يجعل مى تتصرف باكية عن صاحبها مضاض ، ويحاول هو عبثًا أن يشرح لها حقيقة الموقف لكنها تصمِّم على صده ، فيقرر أن يموت عطشًا . وتلقى رقية ميًا ومنها تعرف حقيقة ما حدث فتندم على تصرفها، لكن بعد فوات الأوان، إذ تعلم بموت مضاض فتصمم أن تلحق به، وبنفس الطريقة، فتمتنع عن الماء حتى تموت .

ويخلص مؤلفا كتاب "فن كتابة السيرة الشعبية" إلى أن هذه الروح المأساوية التى تؤمن بأن الإنسان عاجز أمام القوى المحيطة به ، والتى تقدم موقفًا ذاتيًا للبطل ، والذى اتسمت به هذه المرحلة ، كان يمكن أن تكون إيذانًا بظهور التراجيديا العربية . إلا أن هذا لم يتحقق بسبب ظهور الإسلام ، لأن الإسلام كما استطاع أن يفك رباط

الفرد بالقبيلة قد استطاع أن يعيد ربط الفرد بالمجتمع ككل، ليس اجتماعيًا فحسب بل فكريًا ونفسيًا أيضًا ، مما جعل صراعات البطل خارجية لا داخلية بمعنى أنها لا تعبر عن مشكلاته بقدر ما تعبر عن مشكلات مجتمعه[1] . فلا عجب أن أخذت السمات المأساوية للبطل تتوارى ، ولا عجب أن أُجهضَتْ التراجيديا العربية قبل أن تكتمل لكى تحل محلها السيرة الشعبية التى يحمل بطلها سمات تجمع بين الملامح الأسطورية ونوع من الذاتية هو موقف البطل المعبِّر عن قطاع بعينه من قطاعات المجتمع[2] .

معنى هذا أن **بطل السيرة الشعبية** فى تاريخنا الأدبى أقرب ما يكون إلى البطل الملحمى فى الأدب الغربى ، وأن السيرة الشعبية فى تاريخنا الأدبى هى المقابل للملحمة فى الأدب الغربى ، وأن كليهما يمكن اعتباره الجذور البعيدة للأدب الروائى فى العصر الحديث ، لهذا فليس من الغريب أن يطلق بعض المتخصصين فى الأدب الشعبى وصف الملاحم على سيرنا الشعبية .

فكُتَّاب السير الشعبية استمدوا أبطالهم من الأساطير العربية واستعانوا بكل ما تتيحه الأسطورة من حركة لا تعرف التحديد المكانى ولا الزمانى للبطل ، كما لا تعرف التحديد الذى يرتبط بالقدرات البشرية فى إمكانات البطل ، لأن بطل السيرة الشعبية يمثل قدرة المجموع على مواجهة القوى وهزيمتها ، وتحقيق كيانها والشعور بذاتها . وما حدث من تطور للبطل هو أنه أصبح يحمل قضية مفردة، فبدلاً من أن يهزم الطبيعة والقوى الخارقة المجهولة فى الأسطورة ، أصبح يهزم الشعوبيين الذين يدعون إلى الاستعلاء عن العرب ، والذين يغلِّبون الأصول الجنسية فى تقسيم الناس إلى سادة وعبيد .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣٠ – ٣٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٣٢ .

وعنترة مثال على ذلك، فهو يحمل الملامح الأسطورية من حيث القدرات الخارقة ومن حيث عدم التقيد بالزمان والمكان ، ولكنه أيضًا يحمل رسالة المساواة بين الناس بصرف النظر عن ألوانهم وجنسياتهم . وتقف دائمًا وراءه قوة غيبية تسانده من أجل تحقيق النصر .

وبدلاً من أن يقف البطل عاجزًا أمام قوى القدر ، يملك من القوى الجسدية والعقلية والغيبيه ما يوازى هذه القوى التى تحاربه، إن لم يَفُقْها . وسيف بن ذى يَزَنٍ مثال على ذلك ، إذ يحقق فى السير الشعبية – بسماته الأسطورية – النصر على أعداء اليمن(١) .

فاستقرار المجتمع إذن أدى إلى تحديد معالم بطل السيرة الشعبية، وأهمها : أن صراعات البطل خارجية لا داخلية ، بمعنى أنها لا تعبِّر عن مشكلاته هو بقدر ما تعبر عن مشكلات مجتمعه ، ثم أن هذه الصراعات محدودة النطاق غير مأساوية الطابع بل – على العكس من ذلك – إن انتصار البطل فيها محقَّق تسانده فى ذلك القوى الغيبية بدلاً من أن تقف أمامه إلى درجة هزيمته على نحو ما لا حظنا على قصص المرحلة السابقة على ظهور الإسلام أو فى صدره . ويرى فاروق خورشيد ومحمود ذهنى أن فى هذا تعليلاً لعدم ظهور البطل التراجيدى فى الأدب العربى ، وإن كان قد قام بدلاً منه بطل السير الشعبية .

مكانة السيرة الشعبية

وكما أن فى التراجيديا الإغريقية بقايا الأساطير الإغريقية ، فكذلك فى السير الشعبية بقايا الأساطير العربية . فمعظم أبطال السير الشعبية يتحركون فى عالم يُطِلُّ أحد وجهيه على أرض الواقع لكن وجهه الآخر يطل على عالم مليء بالجن وتحول الناس

(١) المرجع السابق ، ص ٣٣ .

إلى حيوان والعكس بالعكس وتجاوز المكان والزمان، إلخ، لكن السحر الذى قد نلتقى به فى بعض السير لا يخرج فى الحقيقة عن كونه عنصراً يعتمد عليه المؤلف للإثارة وليس – كما فى الأسطورة – سببًا غيبيًا للأحداث ، وإنما هو مظهر من مظاهر القوى الخفية التى يصارعها البطل فى سبيل إقرار الخير(١) . ومن ناحية أخرى فإن ظهور المؤلف فى أكثر من مكان ظهوراً سافراً أو مستتراً فى أكثر من سيرة شعبية – كما فى سيرة عنترة – إلى جوار الاعتماد على الأحداث التاريخية الثابتة مثل حرب البسوس فى سيرة الزير سالم والحروب الصليبية فى سيرة الظاهر بيبرس ، كل ذلك ينفى عن السير صفة الأسطورة لا سيما إذا تذكرنا أن هذه السير لم تُكتب والعرب لا يزالون يعيشون حياتهم البدائية وإنما بعد أن كانت الحضارة العربية قد نمت ووصلت إلى ذروتها .

كذلك يتفق أبطال السير الشعبية فى أدبنا العربى مع أبطال الملاحم الإغريقية فى مساندة القوى الغيبية لكل منهم ، ففى الإليأذة مثلاً نجد أن الآلهة تتدخل لنصرة الأبطال بعضهم على بعض . فالإلهة أثينا تنتصر لأوديسيوس ضد بوسيدون إله البحر، وبالمثل نجد بطلاً مثل عنترة بن شداد – كما يصرح مؤلف سيرته – مؤيداً بقوة خارقة خفية تجعله لا يتعب من كثر الصدام ، بل إنه يزداد قدرة على الحرب كلما طال به الوقت فى حومة الميدان(٢) . وكثيراً ما نجد بطل السيرة الشعبية يحمل سيفًا مطلسمًا يفعل فى الجن فعل السيف الحديدى فى البشر ، أو يحمل تميمة تجعله يقاوم السحر ويبطل مكائد السَّحَرَة .

غير أن الفرق الأساسى بين الملاحم والسير الشعبية هو أن أبطال الملاحم قد يقفون أحيانًا أمام إرادة الآلهة ويدخلون فى معارك معها أحيانًا ، أما بطل السيرة الشعبية فلا يقف إطلاقًا أمام الإرادة الآلهية . وهذا شىء يتفق وطبيعة الآلهة الإغريقية التى فيها كثير من صفات البشر فى حبها وشهواتها وتحيزها وغضبها من ناحية ،

(١) المرجع السابق ، ص ٤٥ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٨ .

وطبيعة الديانة الإسلامية التى صيغت فى ظلها سيرنا الشعبية والتى يؤمن مؤلفوها وجمهور متلقِّيها على السواء بالله الواحد الأحد المنزه عن صفات البشر والذى بيده مصائر البشر بل الكون كله . حتى تلك السير التى استمدت عناصرها من وقائع تاريخية حدثت فى العصر الجاهلى – مثل سيرتَىْ عنترة والزير سالم – فإنها لا تحمل مضمون الآلهة الجاهلى كاللات والعزى ومنات وهبل ، بل يسيطر على توجيه أحداثها الله الذى لا يمكن تجسيده – على عكس ما يحدث فى الملاحم الإغريقية بالنسبة إلى الآلهة – بل يمكن فقط رؤية مظاهر إرادته . فالبطل منتصر إن شاءت هذه الإرادة ، مهزوم إن تخلت عنه[1] . ثم إن كل شىء مقدَّر بما حدده الله من قبل ، ولهذا فإن بطل السيرة لا يمكن أن يكون فى قدرة البطل الملحمى حتى فى سيرة مثل سيرة سيف بن ذى يزن أو سيرة الظاهر بيبرس التى استعان فيها أبطال السيرتين بشخصيات خارقة القدرة كالجن وأولياء الله ، لأنهم يتحركون فى دائرة محدودة تقع ضمن دائرة أوسع تتحكم فيها إرادة أعلى . فلا يكفى إذن مجرد ظهور القوى غير البشرية لمساعدة أبطال السيرة حتى نضمَّها إلى حظيرة الملحمة .

أما من **ناحية الشكل** فواضح أن الملحمة عمل شعرى يعتمد على الإنشاد ، ولعل ما وجده بعض الدراسين لأدبنا الشعبى من اعتماد كبير على الشاعر المنشد فى الرواية كما فى تغريبة بنى هلال ما يؤيد التقارب بين الملحمة والسيرة . إلا أن باقى السير تختلف فيها هذه الظاهرة حيث إن معظمها نثر ولا يكاد الشعر يدخل فيها إلا عند احتدام الموقف كما فى حالتَى الحرب والحب . كما أن العمل الفنى ليس شكلاً فقط بل شكل ومضمون، وقد وجدنا أن مضمون الملحمة يختلف عن مضمون السيرة، فشخصية مثل شخصية عنترة تقترب فى مرحلة من البطل الأسطورى ، وفى مرحلة أخرى من البطل الملحمى ، كما أنه يشابه فى مراحل أخرى البطل التراجيدى . لكنه

(١) المرجع السابق ، ص ٥٦ .

فى آخر الأمر جماع هذا كله مما لا يمكن أن نطلق عليه سوى تسمية واحدة هى "بطل السيرة"(١) .

وعلينا كذلك أن نفرق بين **السيرة الشعبية والسيرة فى الأدب الحديث**، فالسيرة المعاصرة فيها شيء من التاريخ وشيء من الأدب : هى تاريخ لأنها تعتمد على وقائع تاريخية محددة ، وهى أدب لأن كاتب السيرة يضفى عليها من ذاته بحيث يقدم من مجموع هذه الوقائع رؤيته لصاحب تلك السيرة . لقد هضم كثيراً من الوثائق الخاصة بحياة إنسان آخر ، وهذا هو الجانب التاريخى فى السير ، ولكن الكتاب الذى سيخرجه عبارة عن رؤيته هو ، وتنظيمه هو ، وهذا هو الجانب الأدبى فى السيرة . إن كاتب السيرة المعاصرة الموهوب لا يكون ما يقدمه من السير إلا محاولة للوصول إلى جوهر الإنسان من خلال ما يتصل به من ركام الأيام والسنين ، وهو يستخدم خياله فى الجمع بين وقائع الحياة وتشكيلها بحيث يجعل منها كلاًّ له دلالته ، والدلالة هنا هى العلة الفاعلة والعلة الغائية إذا أردنا استخدام لغة أرسطو ، أى أنها هى التى تدفع الكاتب إلى كتابة هذه السيرة دون غيرها ، وتجعل للسيرة – فى النهاية – معنى يبرر هذا الاختيار . ولهذا قيل إن كاتب السيرة مطالَب بأن يعمد إلى المعادن الرخيصة (وهى الحقائق المتناثرة) فيحولها إلى ذهب (وهو الشخصية الإنسانية)(٢) .

وسيرنا الشعبية لا تبتعد كثيراً عن هذا المفهوم لأنها تجمع بين التاريخ والأدب . وهذه هى نقطة الالتقاء بين السيرة الشعبية والسيرة المعاصرة . غير أنهما بعد ذلك تختلفان ، فالسير الشعبية لا تكتفى بالأحداث التاريخية كأساس للحديث عن صاحب السيرة وقومه ، بل هى تتجاوز الحقائق التاريخية إلى خلق المواقف والأحداث ، وتخيُّل مجالات الحركة لصاحب السيرة ، ودفعه فيها ليؤثر التأثير المطلوب الذى قد لا تنتجه الأحداث التاريخية ... كما أنها قد تُدخِل من الشخصيات ما لم يعرفه التاريخ ، وتجعل

(١) المرجع السابق ، ص ٥٤ .

(٢) ليون ادل ، فن السيرة الأدبية ، ترجمة صدقى حطاب ، القاهرة ، مؤسسة الحلبى وشركاه ، ١٩٧٣ ، ص ١٧ .

لها من الأدوار ذات الأهمية ما يؤثر فى سَيْر الأحداث . ولما كانت السير الشعبية تمتد جذورها إلى أصول أسطورية كما سبق أن ذكرنا ، فإننا نجد فيها - بخلاف السير المعاصرة - شخصيات تتجاوز قوتها القوى البشرية بحيث تقدم صورة الإنسان الأعلى الذى قد يكون تعبيراً عن حلم الجمهور المتلقى - وربما حلم مؤلف السيرة أيضاً - لكنه لا يتحقق فى التاريخ ، فتتسم تصرفاته بالمبالغة والإفراط فى الخيال . وقد يتجاوز المؤلف ذلك إلى رسم شخصيات لا تمتُّ إلى البشرية بصله كأصحاب الخوارق فى سيرة الظاهر بيبرس وملوك الجان أصحاب القدرة على الحركة والتشكل فى سيرة سيف بن ذى يزن ، ثم الكهان أصحاب السحر والغيلان كما فى سيرة عنترة[١] .

فالسيرة إذن ليست أسطورة وإن كانت لها أصول أسطورية ، وليست ملحمة ، وإن كانت فى أدبنا تقابل الملحمة فى الأدب الأوروبى ، وليست تراجيديا لأن البيئة العقائدية التى نشأت فيها التراجيديا الإغريقية تختلف عن العقيدة الإسلامية التى نشأت فى أحضانها سيرنا الشعبية ، وهى قد تلتقى مع السيرة المعاصرة فى جوانب لكنها تختلف عنها فى جوانب أخرى .

ويرى مؤلفا كتاب "فن كتابة السيرة الشعبية" أن السيرة الشعبية أقرب ما تكون إلى الرواية التاريخية من حيث الأداة وهى النثر ، ومن حيث الشكل وهو النص ، ومن حيث المضمون وهو الصراع . ولما كانت السير أسبق فى الظهور من الرواية ، فإنها تعتبر أصلاً للرواية فى شتى صورها وشتى أنواعها بحيث يمكن تسميتها الرواية الأم أو الرواية السيرة[٢] . وبهذا الاعتبار يمكن لنا أن ندرج سيرنا الشعبية عندما نتحدث عن القصة فى تراثنا العربى .

(١) انظر : فن كتابة السيرة الشعبية ، ص ٢٥ - ٣٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٥٤ .

وهناك رأى آخر ، لا نقول إنه يناقض الرأى السابق فى تحديد مكانة السيرة الشعبية ، بل يمكن القول بأنه يكمله ، وهو رأى سبق أن استخلصه علماء الميثولوجيا من دراستهم للملاحم الهوميرية ، وطبقه المستشرقون أولاً على ألف ليلة وليلة ، ثم طبقه غيرهم من الدارسين على سيرنا الشعبية ، تلك هى **نظرية التراكم الملحمى** أو تراكم الطبقات . وملخَّص هذه النظرية أن السيرة تبدأ بنواة قد تكون على الأرجح ذات أصل تاريخى ، وكلما تعاقبت العصور أضاف إليها المؤلفون أو المترجمون أو المقتبسون أوالرواة بما يوافق حضاراتهم ، بل ربما حذفوا منها وأضافوا إليها ما يتفق وذوقهم وما يعتقدون أنه يتفق وذوق جمهورهم . ولهذا تتجاور الملامح الأسطورية والملحمية والتراجيدية فى السيرة الواحدة مما لا يجعلها أسطورة ولا ملحمة ولا تراجيديا، وإن كانت كل ذلك جميعًا .

ولعل الدكتور لويس عوض فى كتابه "أسطورة أوريست والملاحم العربية" هو أبرز من طبق هذا المنهج على سيرة الزير سالم أو ليلى المهلهل ، فهو يرى أن هذه السيرة – على النحو الذى وصلتنا به – قد خضعت لتحولات فلكلورية . فقصة هجرس الذى ربته أمه لينتقم فى النهاية من جساس الذى قتل أباه كليب، والتى تستغرق ثلاثة أرباع قصة الزير سالم، ذات وشائج قوية وأسطورة أوريست حين عاد إلى أرجوس ليلتقى بأخته إليكترا عند قبر أبيهما ، وهناك يتعرف كل منهما على الآخر ويدبران انتقامهما الرهيب من أمهما كليتمنسترا وزوجها إيجيست لأنهما تآمرا على أبيهما أجاممنون وذبحاه فى الحمام ليعتلى إيجيست عرش أجاممنون المغتصب ، وهو موقف نراه يتكرر فى هاملت حين أراد أن ينتقم من عمه كلوديوس الذى قتل أباه بتحريض من أمه جروتورد ليتزوجها ويعتلى عرشه . ويرى الدكتور لويس عوض أن الينبوع الأصلى الذى انبثقت منه كل هذه الأشكال المختلفة لهذه الأسطورة الأساسية فى كل العصور والبلاد هى أسطورة إيزيس وأوزوريس وابنهما حورس المنتقم لأبيه من عمه ست إله الصحراء أو الشر والذى احتال على أبيه أوزوريس إله الخير أو الخصب فقتله حسداً منه وحقداً عليه . كما أن الطريقة التى بها أرغم التُّبَّع حسان ملك اليمن أو عرب الجنوب الأميرَين ربيعة ومرة سيِّدَى الشام أو عرب الشمال على أن يزوجاه بالجليلة بنت مرة ، والتى

كانت مخطوبة لكليب، أشبه ما تكون بخطف باريس أمير طروادة لهيلانه من زوجها في إلياذة هوميروس . كما أن الطريقة التي بها أفسد كليب - زوج جليلة فيما بعد - اغتصاب حسان اليماني للجليلة أشبه ما تكون بحيلة حصان طروادة ، فقد استقر الرأي أن يتظاهر كليب بالموافقة على طلب التبع حسان ويقود بنفسه قافلة جليلة بعد أن يختفي في زي مهرج الأميرة حتى ينفذ إلى قصر الملك حسان وينال منه غرضه ، وكانت القافلة التي حملت جهاز جليلة بنت مرة إلى مختطفها تتكون من مائة من الفرسان موضوعة في صناديق على ظهور الجمال ، وكل صندوق يتكون من طابقين : طابق يحتوي على كنوز جليلة وطابق اختفى فيه فارس كامل السلاح ، وتقلد كليب بالسيف من تحت ثيابة ، ولبس فرواً من جلد الثعالب والذئاب وأرخى له سوالف طوالاً من أذناب الكبش والبغال ، وركب على قطعة من قصب وحمل دبوساً من خشب وكان يقود زمام ناقة الجليلة أمام فرسان القبيلة ، فلما رآه الوزير نبهان قال لبعض الفرسان: من يكون هذا الإنسان فإن زيه عجيب وحاله غريب ؟ فقالوا : هذا مهرج الجليلة بنت مرة واسمه قشمر بن غرة(١) . وقد حذَّر رمَّال الملك أو عرافه من هذه القافلة المشئومة فأرسل من يكشف أمرها إلا أنهم لم يجدو غير جهاز الجليلة فجازت عليهم الحيلة ، فأرسل الملك عرَّافة كانت هي أستاذة العرَّاف الأول فاستطاعت أن تكشف الحقيقة لكنهم استطاعوا إسكاتها بشرائها بثلاث بدلات حرير ، فضرب الملك عنق العرّاف بينما دخلت العرافة على الملك حسان تصور بهاء هذه الأميرة القادمة عليه وكأنه - على حد قول الدكتور لويس عوض - بهاء هيلانة أو باندورا حوَّاء اليونان التي قالوا إن الآلهة خلقتها في أحسن تكوين وزينتها بأجمل زينة وأوفدتها إلى الإنسان هدية من كل الآلهة وغواية ، ليكون بها سقوطه وشقاؤه . وهكذا فُتحت أبواب القصر ودخلت جليلة وقافلتها فأجلسها الملك على العرش ودارت الكاس والطاس حتى سكر الملك حسان وغنت المغنيات ورقصت الراقصات، وطلبت الجليلة من الملك أن يلعب

---

(١) قصة الزير سالم الكبرى ، أبو ليلى المهلهل ، مطبوعات مكتبة ومطبعة محمد على صبيح ، القاهرة ، ص ١٧ .

أمامها مهرجها قشمر بن غرة ، فأقبل يمزح أمامها ويلعب بسيفه الخشب وهو فى زيه المضحك "فكان تارة يبحلق عينيه ويرفس الأرض بيديه ورجليه ، وتارة يقول: أين الفرسان الفحول ؟ وأين أبو عطبول"؟ ، وأحيانًا يرقص ويضحك بلا سبب ، وهو راكب الفرس القصب، ويسوقها بذلك الدبوس الخشب ... فاندهش تبع من أعماله ، واستغرب من أحواله وأقواله"(١) ... ثم قال قشمر – وهو كليب – للتُّبَّع حسَّان: إن كنت تريد أن تطرب الآن فأجعل الجليلة تغنيك بأبيات من الشعر لأن صوتها مليح ولفظها فصيح. فلما طلب منها حسان الغناء طلبت أن يأمر قشمر أن يقفل الباب، لئلا يسمعها أحد من الخدم والحجاب . فاستصوب الملك كلامها وبذلك عزلاه: الجليلة وكليب عن حرسه . فلما انتهت الجليلة من هذا الشعر طرب ، فأخذ كليب يرقص أمامه ، لكن الملك قال له : عيب عليك أن ترقص أمامى بهذا السيف الخشب . فأمره الملك أن يدخل إلى قاعة السلاح ليأخذ السيف ويرجع بالعَجَل ، فدخل ولبس الدرع وتقلد بالسيف ووضع الخوذة على رأسه بعد أن فتح صناديق الأحمال، وأخرج الفرسان والأبطال ، فبقوا فى ساحة الدار ، وقاموا له بالانتظار . وكان قد سل الحسام من غمده وهو يهزه فى يديه ، ثم دخل على الملك وقد أحمرت عيناه ، وتذكر أباه ، فصال وجال ولعب بالسيف كما تلعب الأبطال فى ساحة القتال ، وبعده تقدم وهجم عليه . فعرفه حينئذ الملك حسان وأيقن بالهلاك وطلب منه أن يعفو عنه فقال له كليب: لا بد من قتلك كما قتلت أبى(٢) ... ثم ضربه بالسيف على عاتقه خرج يلمع من علائقه ، فوقع على الأرض قتيلاً وفى دمه جديلاً . ثم خرج من المخدع وأعلم الفرسان بقتل الملك حسان وقال لهم: لقد بلغنا المراد فكونوا على حذر واستعداد لامتلاك البلاد. ثم وضع رأس الملك على رأس السنان وخرج الأبطال والفرسان وطافوا فى شوارع البلدة وضربوا من وجدوه بالسيف .

وتَشَابُه الأساطير والملاحم والقصص الشعبية ليس بالضرورة معناه أن إحداها منقول عن الآخر ، ذلك لأن تشابه الظروف يؤدى إلى تشابه الأفكار . لكن أصحاب

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٣ .

منهج التراكم الملحمى يؤيدون رأيهم بأكثر من وسيلة، منها تشابه أسماء الأبطال وما حدث من تحوير فيها ، والتيمات (أى الموضوعات) والباترونيميات (أى الأنساب) والموتيفات (أى الأفكار الرئيسية) ، ثم أدوات الشاعر من لغة وعَروض ، ثم صورة البيئة والحياة والتاريخ .

وتطبيقًا لهذا المنهج يرى الدكتور لويس عوض أنه ليس هناك ما يمنع أن يكون النص الأصلى لقصة الزير سالم سابقًا فى إنشائه على العصر الإسلامى ، أى فى الجاهلية البعيدة . بل إنه يمضى إلى أبعد من هذا الاحتمال قائلاً إنه قد يكون أُنشئ فى لغة غير اللغة العربية ثم نُقل إلى هذه اللغة . وتقف نهاية القصة عند مصرع الزير سالم ، ثم تورد ذريته من أخيه كليب حتى الجيل الخامس بعده الذى تَشَرَّف بمقابلة "النبى المختار" ، ومع ذلك فإننا نقرأ فى صلبها عن حروب مع الصليبيين، ولا تفسير لهذا إلا أن المؤلفين الذين أضافوا أحداث عصرهم إلى الأحداث الغابرة نسوا أو لم يعبأوا بأن يجعلوا ما أضافوه فى وسط القصة غير متناقض مع نهايتها . كما أن فى ملحمة الزير سالم عبارات توحى بأن الاتصال بين عرب الشمال وعرب الجنوب تم عن طريق البحر ، والمعروف أنه كان لا يمكن الاتصال بحراً بين اليمن والشام إلا عن طريق رأس الرجاء الصالح قبل حفر قناة السويس . فالملك حسان اليمانى يأمر وزيره نبهان بإعداد ألف مركب للحملة على الشام :

أيا نبهان إجمع لى العساكر   فيأتوا فوق خيل كالنسورا
وجهز ألف مركب يا وزيرى   وأوسقهن فى وسط البحورا[1]

بل إنه عرج فى طريقه إلى الشام على بلاد الحبش والسودان[2] ، ولا يمكن الوصول إليهما من الجزيرة العربية إلا عن طريق البحر . كما أن حملة كليب وفرسانه المختفين داخل الصناديق على ظهور الجمال كانت عن طريق البحر: "فلما فرغ الرمَّال

(١) المرجع السابق ، ص ٥ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٧ .

من كلامه ، وتُبِّع يسمع نظامه ، نادى على العبيد فحضروا مائة عبد فقال لهم : روحوا العمارة وكل صندوق الذى تلاقوا فيه رجال كسروه . فانطلق العبيد إلى العمارة وهم أسعد وسعيد وبقية المائة عبد"[1] . ومعروف أن العمارة معناها القطع البحرية، ويخلص الدكتور لويس عوض إلى أن هذه القرائن توحى باحتمال وجود نص أصلى قديم يتم فيه الحصار بحراً أشبه بحصار طروادة فى إلياذة هوميروس ، لكن إعادة نسج النص وإعادة صياغته بحيث تكون المدينة المحاصرة هى دمشق قد أدى إلى ظهور هذا النص المختلط الذى تجاورت فيه اصطلاحات الحصار البرى مع اصطلاحات الحصار البحرى دون أن يلقى الشاعر بالاً إلى ضرورة تنقية نصه تماماً من رواسب النص الأصلى[2] .

فيبدو إذن أن حلقة حسان اليمانى فى ملحمة الزير سالم تمثل إدماجًا لأسطورتين نابعتين من أسطورة اختطاف هيلانة وحرب طروادة : إحداهما انتقام الزوج وآله من خاطف الزوجة (انتقام أجاممنون من باريس) ، والأخرى هى انتقام الابن من قاتل أبيه ومغتصب فراشه (انتقام أوريست – هاملت من إيجيست – كلوديوس)[3] .

وقد ردد الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف الرأى نفسه فى دراسته عن "أبو زيد الهلالى" التى نشرها قبل عشر سنوات من نشر الدكتور لويس عوض لدراسته عن "الزير سالم" ، إذ أعلن أن فى أبطال "السيرة الهلالية" مشابه كثيرة من صور الأبطال عند اليونان ، وكثير من تاريخ هؤلاء وسيرهم يشبه تاريخ أولئك . فالبطل عند اليونان كان نصف إله فى وسعه أن يفعل الخير والشر كما يشاء ... وهذا يشبه إلى حد كبير ما تذكره القصة عن الزناتى من أنه كان ابن جنية، فكان إذا طُعن بالسيف ووُضع ماء

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٨ .

(٢) د . لويس عوض ، أسطورة أوريست والملاحم العربية ، القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٨ ، ص ٣٣ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٣٩ .

الحياة على الجرح التأم وعاد فى اليوم التالى صحيح البدن سليم الجسم ... حتى فى الناحية التاريخية الأسطورية لوجود الأبطال ووضعهم القصصى يلاحظ المتأمل مقاربة عجيبة[١] . ثم يستطرد قائلاً إن "نظرة فى المقارنة بين مواقع القصة الهلالية وما يروى من المواقع عن حروب طروادة لتدل الباحث على مشابهة كبيرة ومظاهر متفقة ، وإن قصة حصار الهلاليين للقيروان ... لتشبه قصة حصار أجاممنون لمدينة طروادة ، فكل منهما دام مدة طويلة من الزمان وجرت فيه حروب ووقائع رهيبة مفزعة ، ثم انتهى كل منهما بالحيلة وتم الكسب فيها بالدس والوقيعة . فهذه كلها مشابهات – وغيرها كثير – يلاحظها الباحث إذا ما قارن بين الأبطال هنا وهناك ، بل إنه فى هذا الصدد ليقف على مشابهات أخرى بين سير الأبطال فى القصة الهلالية ومثيلاتها فى أساطير الفرس وخرافاتهم التى تحكيها الشاهنامة وغير الشاهنامة ، وكذلك يستطيع أن يجد مثل هذا ولو إلى حد ما فيما يُروَى من القصص المصرى القديم"[٢] .

ويجزم الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف بأن العرب قد عرفوا اليونان وتأثروا بفلسفتهم وأدبهم ، كما أن اليونان قد سبق أن عرفوا المصريين . أما عن الفرس فقد نُقل كثير من أساطيرهم عن طريق العراق إلى اللغة العربية . وقد انتشر كثير من القصّاصين فى مصر وغير مصر بعد سقوط بغداد . ومع ذلك فلسنا نستطيع أن نجزم جزمًا علميًا بأن القصاص الذين رووا قصص الهلاليين قد استلهموا القصص اليونانى أو الفارسى ... لأن المشابهات لا تبدو إلا فى أمور عامة ووقائع شائعة تفطن إليها الأمم وتهتدى إليها بغرائزها وميولها[٣] . ثم يعود فيعقد مقارنة بين البطولة فى الملاحم اليونانية والبطولة فى السير الشعبية ، فيرى أن البطولة الأولى يُنظر إليها نظرة تقديس ، أما البطولة الثانية فيُنظر إليها نظرة إعجاب ، لأن البطل فى القصة

---

(١) محمد فهمى عبد اللطيف ، أبو زيد الهلالى ، القاهرة ، دار المعارف ، سلسلة اقرأ ، ١٩٤٦ ، ص ٩٩ – ١٠٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٠٠ – ١٠١ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٠٢ – ١٠٣ .

الهلالية إنسان معقول يجوز عليه ما يجوز على كل إنسان ، وكل أعماله مما يدخل فى الطاقة البشرية على وضع من المبالغة والتهويل ، لأن قُصَّاص الهلالية كانوا فى زمن اتجهوا فيه بالعبادة إلى الله سبحانه وتعالى كما يقرر الدين ويفرض الإسلام(١) .

وقد استفاد بهذا المنهج أيضًا الدكتور عبد الحميد يونس الذى تبين له من دراسته لسيرة بنى هلال أنها مرت بطورين : أولهما الطور الغنائى الخالص وكان قبل القرن السادس الهجرى ، ودليله على ذلك الشواهد التى أوردها ابن خلدون فى ختام مقدمته والتى تُعتبر أول خيط جدِّىٍّ يتصل بسيرة بنى هلال من الناحيتين الأدبية والفنية . فهذه الشواهد تنطق بأن السيرة كانت فى أول أمرها عبارة عن قصائد غنائية توزعتها أجيال مختلفة وبيئات شتى بعيدًا عن اللسان الفصيح . وثانيهما الطور القصصى ، وقد بدت أماراته أيام ابن خلدون فى القرن الثامن الهجرى ، تؤيد ذلك الشواهد التى أوردها فى مقدمته عن ماضى بن مقرب وخليفة الزناتى وهما من أبطال السيرة الهلالية . ولم يحدث التحول طفرة وإنما حدث فى أناة وبطء . ولا يمكن أن يقال إن فردًا معيَّنًا أو أفرادًا معينين قاموا بالعبث فيه .

كما أعلن الدكتور عبد الحميد يونس فى دراسته لسيرة الظاهر بيبرس أن هناك أربع طبقات فى هذه السيرة : الطبقة التاريخية والطبقة المصرية والطبقة الخاصة بالفداوية ثم الطبقة الخرافية التى تنحو نحو ألف ليلة وليلة . فمثلاً فيما يتعلق بالطبقة الفداوية يقول : ونحن نستخلص من الدليل الأسلوبى أن هذا الجزء الخاص بالفداوية كان – فيما ترجح مجموعة من الأخبار – قد اندمج فى السيرة وخضع لما تخضع له السيرة من سنن الجهر والإشارة ، وأُضيفَ إليها ما رسب فى خيال العامة عن فعال هؤلاء القوم(٢) .

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٠٤ – ١٠٥ .

(٢) د . عبد الحميد يونس ، الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى ، القاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، المكتبة الثقافية ٣ ، د . ت ، ص ٨٩ .

ويتفاوت انطباق هذا المنهج على السير الشعبية ابتداء من سيرة عنترة التى تُعتبر أقدم هذه السير نشأة بدليل أن معظم السير تشير إليها وتستشهد ببطلها بينما لا يحدث العكس فى سيرة عنترة ، ومع ذلك فإن بعض الدراسين - مثل فاروق خورشيد ومحمود ذهنى - يرون أن كاتب سيرة عنترة فرد واحد . وإن جاز القول بأن المادة العلمية والتاريخية فى هذه السيرة يرجع الفضل فيها إلى الأصمعى (الذى وُلد عام ١٢٣ هـ وتوفى عام ٢١٠ هـ) . أما الصورة الروائية للسيرة فإنها ليست للأصمعى وإنما هى لشخص متأخر عنه زمنيًا اطَّلع على تراث الأصمعى واستغله فى صياغة روايته القصصية . والدليل على أن كاتب سيرة عنترة فرد واحد يكمن أولاً فى البناء القصصى الذى تتسلسل فيه الأحداث تسلسلاً سليمًا من أول فصول السيرة حتى الفصل الأخير منها . وليس أدل على ذلك من تلك الإحالات التى يلجأ إليها الكاتب، ففى الفصل الأول مثلاً يقدم لنا زبيبة - أم عنترة - ويبرر عدم انقيادها لبقية الفرسان الذين أسروها مع شداد بقوله : وقد أنكرت منهم تلك الأحوال لأنها من نسل قوم كرام ، وسوف نذكرها فى تأصل نسبتها ، ونذكر سبب غربتها وفرقتها . ولكن نذكر كل شيء فى مكانه ، بعون الله وسلطانه ، إذا ما وصلنا إليه . وبعد ذلك يستمر المؤلف فى كتابة السيرة حتى يصل إلى الفصل الرابع والثلاثين بالمجلد الخامس حيث ينتقل بفارسه إلى بلاد الأحباش ليقوم بسلسلة من المغامرات . وهنا يفى المؤلف بوعده فيذكر لنا نسب زبيبة وأصلها وسبب غربتها وهو أنها بنت النجاشى ملك الحبشان ويرجع نسبها إلى حام ابن نوح عليه السلام . وقد غدر بزبيبة الزمان ، وحكم عليها القدر أن تقع فى يد العربان ، وأرسلها إلى بنى عبس وعدنان ، فأخذها شداد وأتت منه بعنتر(١) .

---

(١) فن كتابة السيرة الشعبية ، ص ٨١ - ٨٢ .

ومع الاقتناع بوحدة مؤلف هذه السيرة فقد أقحم النساخ خيالاتهم ورغباتهم للتزيُّد والحصول على رضا العامة . ويثبت ذلك اختلاف نصوص السيرة ما بين حجازية وشامية وعراقية .

معنى هذا أن نظرية التراكم الملحمي يتفاوت انطباقها من سيرة إلى أخرى بحيث يمكن تطبيقها تطبيقًا واسعًا على سيرة مثل الزير سالم بينما قد لا يتاح تطبيقها إلا في أضيق الحدود على سيرة مثل سيرة عنترة أو سيرة على الزيبق .

السيرة الشعبية والرواية :

ونحب أخيرًا أن نفرق بين السيرة الشعبية والرواية ، ولعلها فروق نابعة من أن السيرة نشأت في عصر كان الأدب الشفاهي فيه هو أدب الجماهير العريضة ، بينما الرواية المعاصرة نشأت مع نشأة المطبعة . ولا شك أن وسيلة النقل لها دورها الكبير في مضمون الأدب وشكله على السواء . وعلى هذا الأساس يمكن إجمال أوجه الخلاف بين السيرة الشعبية والرواية فيما يلي :

أولا : تسلسُل الحوادث في السير الشعبية مرتَّب ترتيبًا زمنيًا ، إلا حين يكون لدى المؤلف أكثر من خيط ولا يستطيع أن يتبع إلا خيطًا واحدًا في وقت واحد ، فينبِّه القارئ إلى أنه سيرجئ الكلام عن شخص أو واقعة حتى ينتهي مما يرويه . وحالة أخرى يخالف فيها مؤلف السيرة الشعبية التسلسل الزمني للحوادث حين يخفي أمرًا عن القارئ ليفاجئه به فيما بعد ، على نحو ما رأينا من مؤلف عنترة حين أرجأ الكلام عن نسب زبيبة أم عنترة ، أو كأنْ ينقذ البطل شخصًا أو يقاتله حتى يكاد يهزمه ثم يتضح أنه ليس إلا ابنه أو أباه أو أمه . أما الرواية الحديثة فإن تسلسل الأحداث زمنيًا فيها ليس شرطًا من شروطها كما هو معروف .

ثانيًا : للسيرة الشعبية سحرها الخاص بما تضطرم به من قوى غير إنسانية كالجن والسحر وتجاوز المكان والزمان، بل حتى ما هو في حدود القوى الإنسانية ،

ولها عبقها الخاص كعبق العطارين فى أحيائهم مثل القوى الإنسانية الخارقة التى تصرع المئات والألوف، والتنكر واستخدام البنج لتخدير الأعداء، وضد البنج لإبطال تأثيره، واستخدام النفط الذى يقشع ظلام الليل . ولعل أدب الخيال العلمى هو البديل المعاصر لهذا الجو الساحر الذى كانت تعبق به سيرنا الشعبية . أما فيما عدا ذلك فإن أبطال الروايات المعاصرة لا يستعينون بشىء من ذلك .

ثالثًا : تتميز معظم السير الشعبية – كما يتميز القصص الشعبى بوجه عامٍّ – بعدم الدقة فى تسلسل الأحداث التاريخية التى يستند عليها القاص الشعبى . وقد يرجع هذا إلى نظرية التراكم الملحمى على نحو ما ذكرناه ، فقصة الزير سالم يُفترض أن أحداثها تنتهى قبل الهجرة بخمسة أجيال ومع ذلك تقع فيها حروب مع الصليبيين ، وقد تكون عن رغبة المؤلف فى الجمع بين شخصيات تاريخية لها شهرتها عند العامة وإن لم تكن قد تعايشت فى زمن واحد على نحو ما نجد فى سيرة على الزيبق بن حسن رأس الغول التى تقع أحداثها عندما كان أحمد بن طولون يحكم مصر وهارون الرشيد على رأس الخلافة فى بغداد ، بينما يقول التاريخ إن بين نهاية حكم هارون الرشيد وبداية حكم ابن طولون ستين عامًا . كما كان على الزيبق يتردد فى طفولته على الأزهر الذى أُنشئ أيام الفاطميين بعد حكم ابن طولون بسنوات .

رابعًا : تحتل المصادفة حيزًا لا بأس به فى تحديد مسار الأحداث فى السير الشعبية . والمصادفة فى العمل الفنى معناها عدم وجود التبرير أو عدم التمهيد لما سيقع ، ذلك أن الراوى والمستمع القديم كان همهما الإجابة على السؤال : وماذا بعد ؟ أكثر من الإجابة على السؤال : وكيف حدث هذا ؟ بينما تضؤل المصادفة وأحيانًا تنعدم فى السير المعاصرة والرواية على حد سواء . وإن وجدت فى إحداهما فإن بعض النقاد يرونه دليلاً على ضعف فنى .

خامسًا : فى السير الشعبية نجد تحيز المؤلف الواضح لبطله وسخطه على أعداء بطله، فهو لا يعرف الحياد الذى أصبح من شروط الرواية الحديثة . لهذا نجد مؤلف السيرة يتدخل أحيانًا مناصرًا شخصية على أخرى ، وأحيانًا أخرى للتنبيه والشرح .

فإذا رجعنا إلى نص على الزيبق كمثال نجد أن مؤلف النص القديم معجب ببطله على الزيبق كاره لعدوته دليلة المحتالة حتى ليصفها بأنها "كالحة الوجه قبيحة"، وهو ليس تعبيراً عن وجهة نظر أعدائها فيها بل عن وجهة نظر المؤلف مباشرة حتى لنراه يقول عنها في موضع آخر: "فانظر أيها القارئ فعل بنت الأوغاد" . ويصف زواج الزيبق بزينب بقوله : وفي اليوم الحادى والستين كتبوا كتاب على الزيبق شاطر الشطار على سيدة الأحرار ، ذات الخد الوضاح ، وغرة الصباح ، من فاقت البدر حسناً وكمالاً ، والغصن قداً واعتدالاً ، زينب ابنة دليلة ، محاها الله من تلك القبيلة"(١) .

كذلك يتدخل المؤلف من حين إلى آخر بالشرح والتعليق فيقول: "ولنرجع الآن إلى سياق الكلام" أو: "سوف يأتى لذلك حديث" و: "قال له على قم الآن واذهب ، فانصرف ذلك الرجل عنه ، وسوف تنظر أيها القارئ ماذا يبدى (يقصد يبدو) منه ... إلخ" . والرواية المعاصرة تعتبر أن هذه عيوب من سمات الرواية في مرحلتها البدائية .

سادساً : الحوار الموجود فى السير الشعبية لا يبرز معالم الشخصيات إلا فى حالات نادرة كأن تكون الشخصية غير عربية فترد ألفاظ على لسانها يحاول بها المؤلف أن يُسْبِغ الطابع الأجنبى عليها ، وقد يغلب الشعر فى بعض السير مثل الهلالية ، وهنا نجد أنه حتى الشخصيات غير العربية تعبر عن نفسها بالشعر العربى . والنثر فى سيرنا الشعبية مسجوع غالبًا حتى يسهل حفظه وروايته شفاهيًا ، تغلب عليه العامية . وقد تخلصت السير والروايات الحديثة من هذه الأساليب جميعها .

سابعًا : تضج السير الشعبية بالحركة المستمرة ؛ لا تنتهى واقعة إلا لتبدأ أخرى ولا تنتقل من مكان إلا لتبدأ الأحداث فى مكان آخر . فلا مجال للتأمل فى النفس أو الكون، ولهذا يكاد ينعدم التأمل الذاتي للبطل . وهذا منطقى مع عمل فنى كانت وسيلة توصيله الأولى إلى جمهور متلقيه هى الرواية الشفاهية التى لا تجذب آذان مستمعيها إلا الأحداث المتتابعة . أما الرواية الحديثة فكثيراً ما تتمهل الحركة الخارجية فيها

(١) سيرة على الزيبق ، مكتبة صادر ، بيروت ، ١٩٣٠ ، ص ٢٢٥ .

لتفسح المجال - من حين إلى آخر - لحركة داخلية تعكس اهتزازات النفس الإنسانية وتموجاتها . وهذا أيضًا منطقى مع عمل فنى وسيلة توصيله هى المطبعة التى تتيح للمتلقى إعادة قراءة النص مما يسمح بالتمهل فى الحركة وعدم الالتزام بتتابع الأحداث تتابعًا سريعًا .

ثامنًا : ونتيجة لذلك فإن معظم شخصيات السير الشعبية جامدة لا تتطور، فهى إما خيِّرة وإما شريرة من أول السيرة حتى نهايتها . حتى العمر لا يتقدم بها . ونهاياتهم قد ترد فجأة فى جملة قصيرة فيقال عن البطل مثلاً: "إنه وقع فى مرض قتال عجزت عنه الأطباء وكان به آخر حياته" دون تمهيد لشيخوخة يعانى منها . وجمود الشخصيات يسلبها أى خبرات ، فهى لا تحذر شرًا جديدًا بسبب شر مماثل وقعت فيه من قبل كأنها عديمة الذاكرة . فعلى الزيبق يعفو دائمًا عن أعدائه كلما وقعوا فى قبضته لينصبوا له شراكهم من جديد . ويبدو أن فقد الذاكرة كان له سببه الفنِّى ، فهو سبب تعدد القصص ، قصة بعد أخرى ، حتى إذا سرد المؤلف عددًا كافيًا منها وضع حدًا لها إما بقتل العدو وإما بانضمامه تحت لواء البطل . ولو كانت ذاكرة أبطال السير الشعبية فى مثل ذاكرة أبطال الروايات والسير المعاصرة لفقدت تلك السير خاصية من أهم خاصياتها وهى تعدد المواقف ، حتى لتبدو كأنها مجموعة قصص قصيرة تنتظم خيطًا واحدًا هو سيرة البطل .

وليس تعدد المواقف هو النتيجة الوحيدة لجمود الشخصيات ، بل هناك نتيجة أخرى هى أن العلاقة بين الشخصيات لا تعرف إلا إحدى عاطفتين : الكره والحب، ولا وسط بينهما . والآخرون إما أعداء وإما أصدقاء ، ويمكن للعدو أن يتحول إلى صديق ، ولكن ذلك لا يحتاج إلى فترة تردد، فالتحول يتم من الأسود إلى الأبيض أو بالعكس ، فلا وقت للتأرجح بين الحب والكره أو الإقدام والإحجام .

ويتفاوت أبطال السير فى هذه السمة، فبينما نجدها فى سيرة مثل سيرة على الزيبق فى أوضح صورها، نجدها تتضاءل فى قصة الزير سالم حيث تقوم الحرب بين أولاد العم وقد تزوج بعضهم بأخوات بعض، لهذا فإن الصراع الدامى

يبدو في هذه السيرة أظهر مما يبدو في أية سيرة أخرى بحيث أن القتل والندم على القتل يتجاوران في هذه السيرة أكثر مما يتجاوران في أية قصة شعبية أخرى .

ملامح عامة للسير الشعبية :

ومن أبرز ما وصلنا من السير الشعبية التي أنتجها الخيال العربي وعبرت عن الوجدان العربي : عنترة بن شداد ، ذات الهمة ، فتوح اليمن ، **السيرة الهلالية** ، الزير سالم ، سيف بن ذي يزن ، حمزة البهلوان ، الظاهر بيبرس ، فيروز شاه ، أحمد الدنف ، علي الزيبق . وهذه السير قليل من كثير، فليست "هذه القصص التي جاء ذكرها هنا هي كل تراثنا القصصي الإسلامي ، فدُور الكتب ملأى بالمخطوطات التي تدلنا على غزارة الخيال العربي وقوته الخالقة"[1] .

ولسنا هنا بسبيل تلخيص هذه السير أو حتى تقديمها، فقد أعفانا غيرنا عن القيام بهذه المهمة ، ولكننا نحب أن نوجز بعض ملامحها العامة المشتركة فيما بينها :

وأول هذه الملامح أن المضمون في معظم السير قضية من القضايا الاجتماعية أو السياسية تدافع عنها السيرة . **فالمضمون الاجتماعي** في سيرة عنترة بن شداد يعالج موقف العربي من أبناء الأجناس الأخرى ، ويحاول أن يضع مقياساً آخر يقاس به الناس غير المولد واللون وهما المقياسان اللذان تحدد بهما المجتمعات المتخلفة مكانة الأفراد فيها . فعنترة أسير لونه الأسود رغم فضائله التي تؤهله لمركز الصدارة في القبيلة ، فهو فارس شجاع ، وهو في الوقت نفسه شاعر كبير يملك ناصية الفعل والقول معاً . وتبلغ مشكلة اللون ذروتها حين يحاول عنترة الزواج بعبلة فيحول بينه وبين تحقيق رغبته أن عبله سليلة أشرف بطون القبيلة ، ويكون منافسه عليها الربيع

---

(١) د . فؤاد حسنين علي ، قصصنا الشعبي ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٧ ، ص ٥٢ .

بن زيادة الذى يكافئها فى شرف انتسابه . لكن السيرة تقدمه لنا بصورة ترسم معالم تخنثه ولجوئه إلى أساليب النساء فى التآمر على عنترة حتى يلجأ ذات مرة إلى لبس ملابس النساء للهروب بحياته . فالشرف إذن لا تكفى فيه المصادفة التى تجعل من إنسان ما صاحب فضل لمجرد أنه ينحدر من صلب إنسان ذى مكانة ومال ، إنما هناك شرف آخر ينبع من صفات الإنسان وتكامل أقواله وأفعاله ، وبذلك فإن سيرة عنترة ربما كانت أول وثيقة فنية تدافع عن قضية الرق والتفرقة العنصرية وتضع حلاً لها مطالبة المجتمع الإنسانى بإتاحة الفرصة أمام الصالحين من أبنائه ليقدموا جهدهم للخير العام دون نظر إلى عوامل مفتعله ترفع بعض الناس وتنزل بعضهم الآخر(١) .

وقضية اللون ملحوظة فى كثير من السير الشعبية وكثير من أبطالها سود ، مثل "أبو زيد" فى السيرة الهلالية" و "عبد الوهاب" بن ذات الهمة فى السيرة المعروفة باسمها . فالأمير رزق والد أبى زيد تزوج بعشر نساء فلم ينجب من واحدة منهن إلا ولداً ليس له ذراعان ولا ساقان . وقبيل هذا الحادث غير السعيد كان قد تزوج زوجته الحادية عشرة وهى خضراء ابنة شريف مكة (خضرة الشريفة – والشريفة هنا لها معنيان فهى نسبة إلى أبيها شريف مكة من ناحية ، ولكنها قد تدل أيضًا على احتفاظها بشرفها)، وقد أسعد زوجها أن يرى أمارات الحمل عليها ، وبعث إلى الأمير غانم رأس بنى زغبة يدعوه ورجاله ليشاركوه الاحتفال بولادة ابنه . فاستجابوا له ونزلوا عليه ضيوفًا فى انتظار الحادث السعيد . واتفق للسيدة خضرة أن خرجت مع الأميرة "شمة" إحدى زوجات سرحان أخى زوجها رزق مع جمع من القبائل فرأت طيراً أسود اللون ينقض على سرب من الطيور الأخرى فيقتل بعضها ويشتت البعض الآخر ، فتضرعت إلى الله أن يرزقها بغلام يكون فى قوة هذا الطير وشدة بأسه حتى ولو جاء أسود اللون ، فاستجاب الله دعوتها . فغضب الأمير رزق ولم يصدق أن الطفل ابنه ، لكنه أبقى زوجته لحبه لها وإن رفض أن يرى الغلام بعينه ، اكتفاء بما سمعه من

(١) فاروق خورشيد ، أضواء على السير الشعبية ، القاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد ، المكتبة الثقافية ١٠١ ، ١٩٦٤ ، ص ٣٩ – ٥١ .

التى أبلغته النبأ ، وحال بين الجميع وبين رؤيته إلى أن كان اليوم السابع وأقيمت الوليمة وأُحضر الطفل إلى الضيوف فهالهم أن يروا سواده الفاحم ، فأشار أصحاب الأمير رزق بأن يطلق زوجته بعد أن شككوه فى أخلاقها فأذن لهم وطلقها وانتهى الأمر برحيلها هى وابنها إلى الأمير فضل رأس قبيلة الزحلان عدوّ بنى هلال حيث قصت عليه خضراء قصتها فأكرم وفادتها وتعهد ولدها بالرعاية ، حتى إذا شب الغلام بدت عليه أمارات الفتوة وأولع بألعاب الفروسية وركوب الخيل ، وابتدأ يحارب القبائل المعادية . وكما حدث مع عنترة فقد أثبت أبو زيد رغم لونه أنه يمكن أن يصل إلى الصدارة بين أبطال القبائل . ومهدت السيرة لعودة الابن إلى أبيه فقالت إن بركات – وقد أصبح هذا اسم أبى زيد – طلب يومًا من الأمير فضل جوادًا فرد عليه بما يريب فى بنوّته وإن كان لا يقصد إهانته ، فرجع الفتى إلى أمه يسألها حقيقة خبره ، فزعمت أن الأمير فضل عمه وأن أباه قد قُتل على يد هلالىٍّ يدعى الأمير رزق . فصمم أن يأخذ بالثأر ويقتل هذا الأمير دون أن يدرى أنه أبوه فى الحقيقة . ثم حدث أن هاجم الهلاليون بلاد الأمير الزحلان فنهض إليهم بركات وهجم على والده وأخذه أسيرًا وهمَّ بقتله لولا أن أطلعته والدته على حقيقة الأمر ، وكان هذا بداية التعارف بين الأب وابنه . أما الأمير الزحلان فقد أعجب به وزوّجه بابنته غصن البان . ومن يوم تلك الواقعة سُمِّى "سلامة" إشارة إلى سلامة القوم على يديه وكنوه" بأبى زيد الهلالى" اعترافًا بزيادته على الفرسان .

وفى سيرة ذات الهمة نجدها ترغَم إرغامًا على الزواج بابن عمها ظالم الذى لا يستطيع أن ينالها إلا بأمر الخليفة واجتماع كبار رجال القبيلة عليها ، فتقبل الارتباط به دون معاشرته ، لكنه يستطيع الوصول إليها بعد أن يدس لها خمرًا فى شرابها . وحين تنجب ابنها الأمير عبد الوهاب تقع فى حيرة عظيمة لأن الولد أسود وأباه أبيض . كما أنها تحب أن تنتسب إلى أصحاب السيوف ، وولادتها لهذا الطفل تجعلها تنتسب إلى عالم النساء . وما تلبث عاطفة الأمومة أن تتغلب فى هذه المعركة النفسية فتحتفظ بابنها وتحاول أن تجعل منه فارسًا ، وتقف صامدة فى معركة مع زوجها حين يتهمها فى عرضها حتى ليحتكم إلى الخليفة مرة وإلى حكيم

العرب مرة أخرى . وتظل تحمى ابنها من الجزء السابع إلى الجزء السبعين من تلك السيرة .

ولا شك أن عرض قضية اللون على هذا النحو فى سيرنا الشعبية فيما يبدو تعبير من الشعب العربى عن مشاعره واحتجاجه على العناصر الأجنبية البيضاء التى حاولت أن تفرض تلك التفرقة بين أناس يعيشون فى مجتمع واحد وينبغى أن يعاملوا معاملة واحدة لا فرق فيها بين أبيض وأسود(١) .

وهذا يؤدى بنا إلى القول إن سيرة ذات الهمة لها مضمون اجتماعى كبير لا يقل خطراً عن المضمون الذى رأيناه فى سيرة عنترة، "فبينما نستطيع أن نسمى سيرة عنترة الوثيقة الفنية ضد العبودية والتفرقة العنصرية ، نستطيع أن نسمى سيرة ذات الهمة الوثيقة الفنية التى تثبت حق المرأة العربية فى مكان المساواة من المجتمع العربى(٢) .

ويقوم دفاع هذه السيرة عن المرأة العربية على أساسين كبيرين: أولهما إبراز المرأة العربية التى تحافظ على عرضها وتدافع عنه حتى الموت ، وتعرف الوفاء لمن تحب، والتى ترتفع عندها حاسة الأمومة حتى تكرس نفسها لها تكريساً يجعلها تذوب فى كيان الابن محققة فيه كيانها هى نفسها . والأساس الثانى مساواة المرأة بالرجل فيما يعتز به من أخلاق وصفات مثل الشجاعة والإقدام من ناحية والعكوف على التبتل والعبادة من ناحية أخرى .

والواقع أن دور المرأة العربية فى سيرنا الشعبية دور بارز يكاد يكون مساوياً لدور الرجال ، كل الخلاف أن الرجال يتفوقون كمًّا لا كيفًا . فإلى جانب سيرة ذات الهمة نجد سيراً أخرى مثل سيرة على الزيبق فيها عشرات الأبطال ولا نجد إلا امرأتين

---

(١) عباس خضر ، الفارس الأسود ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، سلسلة المكتبة العربية ، ١٩٧٣ ، المقدمة ، ص ٩ .

(٢) أضواء على السير الشعبية ، ص ١١ .

أو ثلاثًا . ومما يثير الانتباه أنهن يتميزن بالقوتين العقلية والبدنية، بل يتفوقن فيها على الرجال . ففى الملاعيب – حيث تتكافأ القوى المتصارعة لأنها جميعًا قوى إنسانية – نجد أن دليلة المحتالة هى أقدر منافسى على الزيبق على هزيمته فيما ينشب من معارك ، وأمه فاطمة اللبوة – وهو لقب يدل على شدة الجرأة – فهى الشخص الوحيد القادر على إنقاذه مما يقع فيه من شراك دليلة وغير دليلة ، وتستخدم المرأتان فى ذلك الذكاء والقوة معًا . أما فى النفيلة – حيث لا تتكافأ القوى المتصارعة لأنها بين قوى إنسانية من جانب وقوى غير إنسانية من جانب آخر كالسحر والجن والأماكن المطلسمة أو المرصودة – فإننا نجد مرة أخرى أن دليلة هى أقدر الشخصيات على الاستعانة بتلك القوى للإيقاع بالزيبق بينما أمه فاطمة أقدر الشخصيات أيضًا على إبطال مفعولها[1] .

والمساواة بين الرجل والمرأة تمتد فى بعض السير لتشمل حتى التعبير عن العواطف . ففى سيرة مثل السيرة الهلالية نجد أن سُعدى بنت الزناتى خليفة حاكم تونس تعلن حبها دون مداراة لمرعى من قبيلة الهلالية عندما سجنه أبوها لأنه أتى يتجسس مستكشفًا الطريق لحساب قبيلته ، بل إن السيرة أجرت على لسان الزوجات مثلما أجرت على لسان الأزواج مختلف العواطف الحزينة أو الفرحة . فبعد أن تشاجرت عُليا زوجة أبى زيد مع الجارية وصممت على العودة إلى نجْد ، نجد أن أبا زيد حين "رآها راجعة تنهَّد من فؤاد قريح وقلب جريح عظمت عليه المصيبة وقال: لو لم تكن معى عُليا فى هذه التغريبة ما كنا ملكنا بح ولا ظفرنا بأحد ولو كنا أضعاف هذا العدد ، لأنى كنت إذا نظرتها وهى فى الميدان لا أعود أشبع من الطعان[2] . وصمم على الرجوع مع زوجته إلى نجد لولا أن استعطفه أمراء الهلالية وعلى رأسهم الأمير حسن الهلالى .

(١) يوسف الشارونى ، نماذج من الرواية المصرية ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، سلسلة المكتبة العربية ، ١٩٧٧ ، ص ٤٤ .

(٢) تغريبة بنى هلال ، القاهرة ، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح ، ص ١٧٥ .

وكانت الجازية تجلس ، فى مجلس الأمراء والأعيان(١) . وقد تنازل عنها زوجها شكر الشريف بن هاشم شريف مكة لماضى بن مقرب حاكم الصعيد الذى حاول أن يبقيها معه ، لكن عندما " صممت بنو هلال على الذهاب والرحيل جعلت الجازية تبكى بدمع غزير لأنه لم يكن لها صبر ولا سلوان على فراقهم ساعة من الزمان ، فلما زاد عليها الحال وأكثرت من النحيب والإعوال انزعج الماضى من تلك القضية وسمح لها بالذهاب معهم إلى الغربية"(٢) .

ونجد أن الزناتى خليفة كان يُنسب إلى ابنته فيقال "أبو سعدة الزناتى" . وعندما طلب الزناتى الصلح وهمَّ الأمير حسن أمير الهلالية بالموافقة عليه رفضت الجازية هذا الموقف وأبت إلا أن يؤخذ بثأر من ماتوا من قبيلتها ، "وحالاً نادت النسوان : دونكم اركبوا الخيل ، ونحن نقهر الزناتى ونأخذ ثأرنا منه . والتفتت إلى دياب وقالت له : انزل عن الخضرا حتى أركبها وأقاتل الزناتى ... فلما فرغت الجازية من كلامها ، والأمارة يسمعون نظامها ، فعند ذلك تبادرت البنات إلى الخيل وكل واحدة مسكت لجام فرس وقالت لراكبها: انزل واركب موضعى فى الهودج وأنا أركب جوادك . وأما الجازية فعادت على دياب وقالت : انزل وأنا أركب موضعك وأحارب خليفة . فغضب الأمير دياب وقال لها : لا تقولى هذا الكلام(٣) . وهكذا استطاعت الجازية أن تثنى رجال بنى هلال عن الموافقة على طلب الصلح وحرضتهم على ضرورة الأخذ بثأر من قُتلوا من الهلالية .

ومعنى ذلك أن التساوى بين الرجل والمرأة فى سيرنا الشعبية فى القوتين الفكرية والبدنية ، وفى التعبير عن العواطف ، قد استتبع بالضرورة أن يكون لها كلمة مسموعة وتأثير على توجيه الأحداث .

---

(١) التغريبة ، ص ١٨٥ .

(٢) التغريبة ، ص ١٨٦ .

(٣) التغريبة ، ص ٢٤٧ .

أما المضمون الاجتماعى فى سيرة على الزيبق فهو نشر العدل بين الناس ومقاومة كل ظلم واستبداد . فهذه السيرة تعكس نظام الحكم التركى أو المملوكى السياسى والاجتماعى فى مصر الذى حفل بالظلم والاستبداد . وعلى الزيبق يكافح كل ما يلقاه من عقبات ومغريات فى سبيل تحقيق هدفه وهو نشر العدل بين الناس . وهو يقوم برحلته البطولية ابتداء من أزقة القاهرة حيث وُلد ليصبح مقدم درك مصر (يقابل وزير الداخلية حاليًا) بعد قتل صلاح الدين الكلبى مقدم الدرك وقاتل أبيه ، ثم يتحرك فى طريقه إلى الشام حيث يصبح – بعد معارك مشابهة – مقدم درك دمشق ، وأخيراً يصل إلى هدفه فى بغداد حيث يصبح مقدم الدرك بعد معاركه البطولية مع دليلة المحتالة مقدمة الدرك هناك (لاحظ أن سيدة تصل إلى هذا المنصب فى مثل هذا المجتمع فى خيال القصاص الشعبى) . فالقضية الإنسانية فى على الزيبق هى "موقف الإنسان الفرد أمام مجتمعه الذى يحس فيه أنه لا يملك شيئًا وأن حقه الطبيعى ، بحكم كونه واحداً من أبناء هذا المجتمع ، مهضوم وضائع ، نتيجة لاختلال القيم واهتزاز المُثُل وتفسخ المجتمع . والقضية فى على الزيبق لا تُحَلُّ بالتقوقع والاستسلام ، إنما تُحَلُّ بالتصدِّى لعوامل الشر وهزيمتها بنفس الأسلحة التى يتسلح بها هذا المجتمع لتحطيم الفردية"[1] .

وتقودنا أمثال رحلة على الزيبق وتغريبة بنى هلال إلى ملمح آخر من ملامح السير الشعبية . فإلى جانب مضمونها الاجتماعى الذى أشرنا إليه سابقًا هناك **مضمونها السياسى** وهو التعبير عن وحدة العالم العربى ، فعلى الزيبق يتحرك من القاهرة إلى دمشق إلى بغداد ثم يعود فى النهاية إلى القاهرة كما يتحرك الإنسان فى وطن واحد . والهلالية يتحركون من نجد إلى الشام إلى مصر إلى بلاد المغرب ويعود منهم من يعود إلى نجد فإلى المغرب مرة أخرى باعتبار أن كل هذه المناطق تكوِّن وطنًا واحداً .

---

(١) أضواء على السير الشعبية ، ص ١٥٠ .

أمر آخر أفصح عنه قصصنا الشعبى وترتب عن مفهومه السابق هو صراع العرب والمسلمين مع الشعوب المحيطة بهم التى تختلف عنهم فى الجنس والدين ، وهو صراع ينتهى بانتصار أبطال العرب والإسلام سواء بما لهم من شجاعة وقوة خارقة، أو بما لهم من عقل وحيلة متفوقَين، أو بمساعدة القوى الغيبية . وأعداؤهم ليسوا أقل منهم شجاعة أو حيلة أو استعانة بالقوى الغيبية ، وكلما تحققت فى العدو هذه الصفات كان ذلك دليلاً على مدى تفوق البطل العربى الذى ينتصر على أعدائه على الرغم من شجاعتهم وقوتهم وذكائهم ومساندة قواهم الغيبية لهم . ويسقط فى هذا الصراع كثير من أبطال السيرة الثانويين العرب ليظهر مرة أخرى تفوق بطل السيرة لا على أعدائه فحسب بل وعلى أقرانه فى اللغة والدين أيضاً .

نجد هذا فى سيرة عنترة التى تعكس صراع العرب مع الفرس والروم ، وفى سيرة ذات الهمة التى تعكس صراع الأمة العربية تجاه الغزو الأجنبى أو صراع الدول الإسلامية أمام دولة الروم المسيحية الكبرى . وكذلك فى سيرة الظاهر بيبرس نجد أن بطلها يصبح رمزاً يتجمع حوله أبناء الأمة العربية لمواجهة الغزو الصليبى القادم عبر البحار ، ولتحرير بعض أجزاء العالم العربى التى تم احتلالها فى حروب صليبية سابقة . وسيرة سيف بن ذى يزن تتناول الحرب بين العرب والحبش والسودان . وقد جمعت السيرة لهذا الغرض بين شخصيتين عاشتا فى عصرين مختلفين هما سيف بن ذى يزن الأمير اليمنى الذى قاد الجيوش العربية الجنوبية وطرد الجيش من بلاده بمساعدة الفرس عام ٥٧٠ م ، وسيف أرعد الملك الحبشى الذى عاش فى القرن الرابع عشر الميلادى بين عامَىْ ١٣٤٤ - ١٣٧٢ م ، والذى دخل فى حروب مع العرب حتى وصل إلى صعيد مصر فى العصر المملوكى .

سمة ثالثة نجدها تتميز بها سيرنا الشعبية وتعكس البيئة العقائدية التى نشأت فيها، تلك هى **موقف الإنسان من القدر** . ففى معظم السير نجد أن القدر يعلن بأكثر من طريقة عن خططه المقبلة ، فأحياناً يكون عن طريق حلم أو ضرب الرمل أو الاطلاع على كتاب قديم ... ومع ذلك فإن البطل يجد من يشجعه على الصمود فى وجه هذا

المقدَّر بدعوى أنها أضغاث أحلام ، ويقوم الإنسان بدوره لمواجهة هذا القدر وإفساد النبوءة فلا تكون النتيجة إلا أن تكون هذه التصرفات عاملاً من العوامل المؤدية إلى تحقيق النبوءة . ففي السيرة الهلالية نجد أن سُعدى ابنة الزناتي عرفت من جاريتها مى التى كانت لها معرفة بضرب الرمل كل الأمور التى ستقع فى السيرة ومن بينها حبها لمرعى ، كما أن العلاَّم ابن عم الزناتى خليفة ونائبه فى معاملات الأحكام كان قد ضرب الرمل وعرف ما عرفته الجارية وأطلع سعدى عليه فطلبت منه أن يكتم الخبر لا يبوح به لأحد من البشر خوفًا عليه من الضرر(١) .

وعندما وصل أبو زيد ومعه يحيى ويونس ومرعى إلى أرض تونس ليستكشفوا أحوالها على أن يعودوا ويقدموا للأمير حسن وكبار الهلالية تقريرهم ووقعوا فى قبضة الزناتى فإن سُعدى ابنته أخذت تُعْلِمُهم بسفرهم وما جرى لهم فى الطريق بسبب قدومهم إلى تلك الديار بهذه القصيدة التى تعبر فيها عن حبها لمرعى كما تعبر فيها عما تعرفه من نبوءة بما سيقع من أحداث .

ضربت تحت الرمل عشرين مرة ... ومرة بعدها شفت الحرف جهار

فعرفتكم وعرفت اسم أميركم ... وعرفت أساميكم بلا إنكار

***

ولا بد ما تأتى هلال بن عامر ... من الشرق فى جمع غزار

بأربع تسعينات ألوف عديدهم ... كذا دَلّ الرمل بالأخبار

ثم تستخدم الحروف الهجائية فتجعل كل بيت يبدأ بحرف منها . فمن هذه الأبيات .

والجيم جبرتم غرامى بحبكم ... وحبى لمرعى قد كوانى بنار

والذال ذر الرمل نملك بلادنا ... وتحلونا من أرضنا ودثار

والضاد ضربتم فى جموع زناتى ... وأبى من أفعالكم عاد محتار

---

(١) التغريبة ، ص ١٨ .

والظاء وظني أنكم تملكونا ... وقول وظني هو صحيح جهار
والعين عيني نحو مرعي تطلعت ... فأشعل في قلبي لهيب النار
واللام لميتم رجال لحينا ... وجئتم إلينا لتملكوا الأقطار
والميم مال الحب في قلب مرعي ... ولولا مرعي ما نظمت أشعار
والواو وليت خيلنا من رجالكم ... وتبقى تونس والرجال قفار
والياء يبقى عليكم فوق علمنا ... بإذن الله الواحد القهار
وإني وحق الله ما أخون عهدكم ... ولو قطعوني بالسيوف بتار

وحتى في المعارك الصغيرة فإننا نجد أن مصيرها محكوم مرسوم من قبل ، فعندما واجهت الهلالية الدبيسي بن مزيد حاول دياب بن غانم أن يصرعه ففشل ، وحاول الأمير حسن أن يثنيه عن إعادة المحاولة في اليوم التالي، ولكن "لما أصبح الصباح ركب الأمير دياب فتقدمت إليه بنته وطفا وهي تبكي بدموع غزار فتعجب من ذلك وقال لها : أعلميني بما أصابك . قالت : مرادي أن تتوقف هذا اليوم عن قتال القوم فقد رأيت حلمًا في المنام أصبحت منه في أوهام" ، ثم أنشدت قصيدة تروي فيها أنها رأت في حلمها أباها يسبح في بحر من الدم وهو يستغيث بأبي زيد الذي أتى بسرعة ومد إليه يديه فأنقذه . لكن دياب لم يصغ إلى مخاوف ابنته باعتبارها أضغاث أحلام ، وعندما تقدم إلى المعركة طعنه الدبيسي في فخذه ثم أراد أن يقضي عليه لولا أن خلَّصه أبو زيد(١) .

وأحيانًا تكون النبوءة لبيان الشدائد المقبلة وحفزًا للهمم لمواجهتها ، كما حدث عندما واجهت الهلالية قوات التمرلنك (غالبًا تيمور لنك) ملك العجم . فقد حلم الأمير حسن بما سيلقاه من أهوال ، كما أن أبا زيد "ضرب تحت الرمل ورسم الأشكال على

---

(١) التغريبة ، ص ٣٦ .

شرح الحال فشاف الأهوال . ونتيجة لذلك فقد تأهب الهلالية وأعدوا قواتهم إعداداً منظماً مما أدى إلى انتصارهم على قوات العجم .

وقد لخصت الأبيات التالية من تغريبة بني هلال موقف البطل مما يتنبأ له به القدر :

يا أمير إن العمر من رافع السماء	مكمن علينا ليس منه مخيف
ما دام لك أجل ما قط تقتل	ولو كنت نازل وسط بحر مطيف
حياة الفتى موتٌ بظهر جواده	بيوم يكون الريق فيه نشيف
يقتل يكسب الحمد والثنا	يبيض لعرضه وثناه نظيف
انهض ولا تخش المنايا جميعها	وإلا غشينا بالذل والتخويف

ودور سُعدى في السيرة الهلالية دور فريد ، لأن غيرها يقاوم القدر فيعمل على تحقيقه دون أن يدرى . تلك هى الصورة التقليدية لمثل هذا الموقف حتى فى التراجيديا الإغريقية على نحو ما نجد فى مسرحية أوديب الذى تنبأ القدر لأبيه بأن ابنه سيقتله ويرث ملكه . وكانت محاولة تفادى هذه النبوءة هى التى عملت على تحقيقها . أما بالنسبة إلى سعدى فإنها لم تقاوم القدر الذى تنبأ لها بهزيمة بلادها ومصرع أبيها وإن كان قد تنبأ لها أيضًا بما سينشأ من حب بينها وبين مرعى ، ولعل هذه النبوءة الأخيرة هى التى جعلتها تتقبل حكم القدر بل تعمل على تحقيقه ، وهى فى تحقيقها للنبوءة كانت قد حسمت موقفها بين الواجب والعاطفة ففضلت عاطفتها على واجبها . وهكذا عندما عرف أبوها من المنجمين حقيقه شخصية أبى زيد ويونس ويحيى ومرعى وأراد أن يشنقهم تدخلت طالبة لهم السجن مع الإفراج عن أبى زيد ليذهب ويأتى بالفدية لزملائه ، فاستجاب لها والدها لشدة محبته لها وهى تعلم جيداً أن هذا لن يحدث لأنه مخالف للنبوءة التى تعرفها . بل إن الهلالية عندما أصبحوا على أبواب تونس بان لها فى الكتب أن الأمير دياب بالذات هو الذى سيقتل أباها . وكانت تعلم أن الأمير حسن زعيم الهلالية قد نحّى دياب خلف المقاتلين ، فاصطحبت أربعين بنتًا من

بنات الإمارة متقلدات السلاح ، وعبرت سور البلد إلى حيث الهلالية ونصحت الأمير حسن أن يرسل إلى دياب لكى يعجِّل بتحقيق النبوءة ، وعندما ذهبوا لاستدعاء دياب وجدوه يلاعب بنتًا صغيرة اسمها نجيه ويقول لها : أين أطعن الزناتى ؟ فقالت له : فى عينه . فقال : مبارك وحياتك ما أطعنه إلا فى عينه ، وهو ما تحقق تمامًا . وعلى الجانب الآخر نجد أن الزناتى عندما أدرك قرب تحقق النبوءة وأنه سيموت على يد دياب أرسل وأحضر ابنته سعدى وقال لها : يا باغية ما أحد جلب لنا البلا خلافك ، فلو كان من الأول تركتنى أقتل المحابيس وأبا زيد كنا ارتحنا من بنى هلال ولا نظرناهم، وأنا لا أخاف إلا من دياب[1] . وقد تمت هزيمة الزناتى فى داخله – وبسبب النبوءة – قبل أن تتحقق خارجيًا ، فقد أيقن بزوال عمره ، وكان ينام على فراشه غارقًا فى الأفكار حتى إنه نادى ابنته ذات ليلة فلما شاهدت حاله بكت وندمت وصارت تشجع والدها على حرب دياب[2] . وقبيل مصرع الزناتى ضربت سعدى الرمل فعرفت أن منيَّة أبيها قد قربت .

وقد عوقبت سعدى على خيانتها لأبيها وبلدها رغم أن القدر تحقق على يديها، فإن مرعى بعد فتح تونس لم يكترث بتحقيق رغبة سعدى فى الزواج بها بحيث بدا أن الحب من طرف واحد ، وفى الوقت نفسه حاول دياب أن يتزوجها فرفضت ، فما كان منه إلا أن حبسها وجعلها تقوم بالأشغال الحقيرة الشاقة مثل طحن الملح ، فلما أرسلت إلى الأمير حسن تشكو ما أصابها وتذكِّره بما فعلته من خيانة لأبيها فى سبيل تيسير دخولهم بلدها ، استدعى دياب وناقشه فى سبب تصرفه مع سعدى ، فزعم أن هذا جزاء الخائن: "فالتى تخون أباها لا يكون فيها خير لأحد، فالواجب إذلالها"[3]. ولسعدى نهايتان مختلفتان، فبعض الروايات تجعل الأمير حسن يرغم دياب على إطلاق سراحها ليتزوجها مرعى ، وبعضها يروى أن اتفاقًا تم بين دياب وأبى زيد والأمير

(١) التغريبة ، ص ١٣٩ .

(٢) التغريبة ، ص ٢٤٤ .

(٣) السيرة ، ص ٢٨٣ .

حسن على أن تقف سعدى فى مكان معين ثم يتسابقوا إليها كل على فرسه ، فمن فاز بها فهى له ، وكان أبو زيد والأمير حسن يظنان أن دياب لن يسبقهما لأن فرسه الخضرا قد صُرعت فى القتال ، ولكن ابنتها الشهبا كانت أكثر شباباً من أمها ، فسبق بها دياب غريميه ، وعندما وصل إلى سعدى ضربها بالسيف فجرحها جرحًا بليغًا ماتت بسببه، وقبل أن تلفظ أنفاسها لعنت من كان السبب فى فراقها عن مرعى، وقد تحققت لعنتها بدورها بمصرع الأمير دياب ، وهذه النهاية أكثر فنية ودرامية .

معنى هذا أن مجرد ظهور النبوءة تحطيم للروح المعنوية للعدو ورفع للروح المعنوية للبطل العربى وإخوانه مما يعجِّل بانتصارهم .

و "تكاد تكون سيرة الظاهر بيبرس إجابة روائية على مشكلة الإنسان من الإرادة المسبقة . والظاهر بيبرس تقدِّم لهذه المشكلة حلاً إسلاميًا يؤكد أن الإنسان حر فى تخطيط مستقبله ... لكنه يتحرك داخل إرادة أخرى سبقت إلى تحديد مصيره وتقرير نهايته . وتظهر هذه المشكلة ظهوراً سافراً فى رسم العلاقة بين جوان (فى الجانب الصليبى) وشيحة (فى الجانب الإسلامى)"(١) ، فقد جاء فيما يمكن أن يكون مقدمة السيرة أن حكيمًا يونانيًا ممن يطَّلعون على الغيب سجل على صحائف من ذهب: "جميع المهالك للإسلام وجميع المسالك إلى جوان من مولده حتى انتهاء مدته ، ورتب له كل ما يلزم فى سائر البلدان ، حتى إذا ظهر جوان اعتمد على الجان الذين أرسلهم الحكيم يونان فى كل مكان ، فلما مات هذا الحكيم وخلفه ابنه إينان وحكم على الجان وعلم ما يكون وكان ، أحضر إليه الجان الذين أخبروه بما فعل أبوه ، وكان قد هداه الله تعالى إلى الإسلام فأسلم ، فكتب لكل مهلكة عملها أبوه مسلكًا ، ثم أرسل الجان إلى المهالك التى عملها أبوه وجعل فيها مسالك لنجاة الإسلام ، وجعل ذلك فى صحائف من الفضة ، وقرنها ببعضها فى ذلك الكتاب وسماه ، كتاب اليونان" . وقد كانت هذه الصحائف المذهَّبة والمفضَّضة بمثابة لوحة المقدور لشخصيات السيرة . وكان وجودها

(١) أضواء على السير الشعبية ، ص ١٠٧ .

عاملاً من عوامل تنفيذها ، فقد اطَّلع جوان على هذه الصحائف وعلم أن عدوَّيه شيحة والظاهر بيبرس ، فعمل على محاولة التخلص منهما ، وفعلاً قبض على شيحة وهو ما يزال غلامًا فى أحد كتاتيب غزة ، ولكن عمَّ جوان أشفق عليه وطلب منه التمهل حتى يشتد عوده ثم يقتله . وهناك قرأ شيحة كتاب اليونان خلسة وعرف ما فيه . ثم يأتى إلى شيحة خادم من الجان يرشده إلى طريقة الخلاص من الطابق الذى كان قد حبسه فيه جوان . وبعد ذلك تسير الأحداث فى السيرة كما قُدِّر لها من قبل .

وهكذا نجد أن الروح القدرية تسود سيرنا الشعبية ، وأن البشر يمكن أن يعرفوا اتجاه القدر عن طريق وسائل يكشف لهم بها عن وجهه كالحلم وضرب الرمل وصحائف الذهب والفضة ، وأنهم قد يتجاهلونه لحظة أو لحظات أو يقاومونه ، كما أن لهم حرية الحركة فى النطاق الأضيق ، لكن القدر فى النهاية ينفِّذ ما رسم وما خطَّط .

السير الشعبية وقصصنا الحديث :

هذه السير لم تمر بمرحلة التدوين إلا فى الفترة الممتدة من القرن الحادى عشر إلى السادس عشر الميلادى ، وهذا التقدير بُنى على ملاحظة تاريخ تدوين السير الكبرى ، وتقدير أثر الحوادث السياسية التى جرت فى الدولة الإسلامية ، وألجأت جمعًا غفيرًا من القُصَّاص المحترفين إلى مصر[1] .

وحتى بعد أن أصبحت هذه السير مخطوطات فإن تداولها ظل بين محترفى الأدب وهواته ، ونصوصها يتم نقلها برواية شفاهية . ذلك لأن التدوين بالكتابة – على خلاف المطبعة – لا يكفى حاجة جمهور الأدب على الأقل لأنه يلازم انتشار الأمية بين جمهور الأدب ، وتفرغ عدد قليل من المتعلمين والقارئين وامتيازهم بمعرفته[2] .

(١) أحمد رشدى صالح ، فنون الأدب الشعبى ، القاهرة ، دار الفكر ، ١٩٥٦ ، جـ ١ ، ص ٤١ – ٤٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٢ .

ثم أخذت مطبعة بولاق والمطابع الأهلية فى مصر فى الثلث الأخير من القرن الماضى وأوائل القرن الحالى تُخرج للناس أجزاء من تلك الآثار . ويرى الأستاذ أحمد رشدى صالح أن طبع تلك الآثار قد جنى عليها لأنه ساعد على انزوائها وإن لم يكن هو علة هذا الانزواء . ذلك أنه بتطور الحياة العامة أصبحت السوق الحديثة فى المدينة ليست هى سوق المدينة الإقطاعية ، وأصبحت مشاغل الناس واهتماماتهم أكثر وأوسع من تلك الاهتمامات العامة التى تثيرها السير المدونة ، ويساعد الطبع على قتل هذه الآثار لا على مزيد من حياتها . فالسيرة عمل ينبغى أن يؤدَّى وليس رواية تُقرأ ... أو قل إن السيرة تُسمع فى إلقاء درامى له تقاليده ومجالسه ، الأمر الذى لا تتيحه حياة المدينة[1] .

لهذا حاول أدباؤنا المعاصرون أن يعوضوا هذه السير عن طريق المطبعة ما سبق أن فقدته بسبب المطبعة . وإذا استقرأنا محاولاتهم نجد أمامنا ثلاث طرق لإحياء هذه السير لجمهور المتلقين . فهناك أولاً ما يُعرف بتهذيب هذه المأثورات الشعبية ، أى الاحتفاظ بالنص الأصلى كما هو أساسًا مع إدخال تعديلات طفيفة كأنْ تكون تبسيطًا لمعنى من المعانى يغمض على القراء المعاصرين فهمه، أو كحذف بعض الألفاظ أو المواقف لأسباب أخلاقية لا سيما عندما يستهدف النشر الأطفال ، أو إبعاد الملل عن القارئ فى حالة الإسهاب أو التكرار . وهذه أبسط الطرق وأبعدها عن الإبداع .

والطريقة الثانية هى استلهام هذه المأثورات فى عمل فنى يكون فى قالب مغاير لقالب الأصل الذى استلهم منه ، على نحو ما حدث فى المسرح الإغريقى حين استلهم الأساطير والملاحم الإغريقية . فالقالب المسرحى غير القالب الأسطورى أو الملحمى . وهنا يظهر دور الإبداع واضحًا كل الوضوح بسبب تغير القالب الفنى وما يستتبعه بالضرورة من تغير فى دلالة المضمون . ومن أدبائنا من قاموا

(١) المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ٦٥ .

بذلك مستلهمين سيرنا الشعبية مثل أحمد شوقى فى مسرحيته عنترة وألفريد فرج فى مسرحيته الزير سالم ويسرى الجندى فى مسرحيتيه اللتين استلهمتا سيرة عنترة والسيرة الهلالية .

أما ثالثة الطرق وأصعبها فهى استلهام هذه السير فى عمل فنى له نفس قالب الأصل المأخوذ عنه ، كما يحدث عند كتابة مسرحية عن مسرحية أوديب مثلاً أو بجماليون أو فاوست أو كليوباترا ، إلخ، لأن هناك مسرحيات سابقة تدور حول هذه الموضوعات نفسها وفى القالب الفنى نفسه وهو المسرحية . هنا يصبح دور الإبداع فى حاجة إلى مجهود أكبر للإبانة عنه ؛ إنه يتطلب إضفاء مضمون جديد بفهم جديد حتى تتضح الإضافة التى قدمها العمل الجديد عند مقارنته بالعمل السابق رغم أنه يتفق معه شكلاً .

وقد اختلف أدباؤنا المحدثون بين استلهام المادة التاريخية لهذه السير واستلهام السير الشعبية نفسها . فمحمد فريد أبو حديد استلهم التاريخ أكثر مما استلهم التراث الشعبى عندما كتب روايتيه "عنترة بن شداد" و "الوعاء المرمرى" التى تدور حول سيف بن ذى يزن . بينما استلهم أدباء آخرون سيرنا الشعبية على نحو ما فعل عباس خضر فى رواياته "الصحصاح" و "ذات الهمة" و "الفارس الأسود" ، وقد استلهم هذه الروايات الثلاث من سيرة الأميرة ذات الهمة . أما روايته "حمزة العرب" فقد استلهمها من سيرة حمزة البهلوان ، وعلى نحو ما فعل فاروق خورشيد فى رواياته "على الزيبق" و "سيف بن ذى يزن" ثم "مغامرات سيف بن ذى يزن" . وقد تفاوت هؤلاء الكُتَّاب فى استلهامهم سيرنا الشعبية ، بل تفاوت موقف الكاتب الواحد بالنسبة إلى استلهامه السيرة الواحدة . فهو يتراوح بين مجرد صياغتها بحيث تخرج فى صوره تلائم ذوق العصر كما أعلن ذلك عباس خضر فى مقدمته لحمزة العرب جزئيًا على أن "الأعمال الفلكلورية لا تثبت على صورة واحدة ، بل يتصرف فيها ويضيف إليها كل

من يحكيها أو ينشدها أو من يتناولها أى تناول آخر . وما عملى هذا إلا مرحلة تطويرية من هذا القبيل"[1] .

بينما يعلن فاروق خورشيد فى مقدمته لمغامرات سيف بن ذى يزن قائلاً : "إذا كنا فى (سيف بن ذى يزن) قد خضعنا إلى حد كبير للنص نفسه ، فنحن هنا أكثر حرية فى التحرك مع النص ومن خلاله مستغلين خبرات الصورة الفنية التى اخترناها لنقدم لك فيها هذا العمل وهى الرواية ، ومحاولين تعميق المفاهيم وربطها بقضايا الإنسان المعاصر التى هى فى نفس الوقت قضايا متجددة ، إن تغيرت صورها فلن تتغير طبيعتها وجوهرها"[2] .

ففى مغامرات سيف بن ذى يزن قدم فاروق خورشيد مضمونًا معاصرًا إلى جانب الشكل الروائى المعاصر ، أى أنه أسقط همومنا المعاصرة على ما أمده به المصدر من وقائع وأحداث ، بينما اقتصر فى كل من "سيف بن ذى يزن" و "على الزيبق" على إضفاء الشكل الروائى المعاصر ، وعلى إضفاء المعاصرة للمضمون دون أن يمس جوهره . ولعل هذا الموقف المختلف فى المغامرات يرجع إلى أن هذا القسم من السير الأصلية قد خرج فيه النص عن حدود الوقائع والأحداث المرتبطة ببطل الملحمة ارتباطًا منتظمًا إلى عالم جديد هو عالم السحر والمغامرة والانطلاق إلى المجهول ، وهو عالم أرحب يستطيع القَصَّاص الفنان أن يتحرك فيه بحُرِّية مضيفًا إلى عمل القَصَّاص الشعبى إبداعات جديدة . ومن ناحية أخرى فلا شك أن المؤلف قد أمدته صياغته للقسم الأول فى روايته "سيف بن ذى يزن" بإمكانات جديدة وبتعميق يساعده بدوره على القيام بعملية خلق جديد عند صياغة القسم الثانى فى روايته "مغامرات سيف بن ذى يزن"

---

(١) عباس خضر ، حمزة العرب ، القاهرة ، إدارة الشئون العامة والتوجيه المعنوى بالقوات المسلحة ، ١٩٦٤ ، المقدمة ، ص ٦ .

(٢) فاروق خورشيد ، مغامرات سيف بن ذى يزن ، القاهرة ، روايات الهلال ، ١٩٦٤ ، المقدمة ، ص ١٠ .

بحيث لم يتقيد إلا بالإطار الخارجى للنص الأصلى . مثال ذلك ما عرضت له الصياغة الجديدة فى الجزء الذى يدور فى جزائر واق الواق من النص الأصلى للسيرة ، فنجده فى الصياغة الجديدة يعدل عن متابعة النص إلى الابتداع ، ويقدم نسيجًا جديدًا يستغل فيه الرموز إلى أبعد مدى ، بالإضافة إلى ما أحدثه من تغييرات فى تركيب الصور والتعليق على الأحداث واستخدام خيال جديد[1] .

وإلى جانب المحاولات المسرحية والقصصية لتقديم سيرنا الشعبية فإن وسائل الإعلام الحديثة وفى مقدمتها الإذاعة والتليفزيون قد أسهمت فى تلك المحاولات وهى محاولات تتفاوت بين السطحية والعمق .

وهكذا يتاح لهذه السير - رغم انقراض رواتها - أن تظل متداولة على مختلف المستويات ، قراء ومستمعين ومتفرجين ، وقد تجدد شبابها وإن احتفظت بشخصيتها وأمدت بدم جديد وإن ظلت لها ملامحها .

(١) انظر : فوزى العنتيل ، القاهرة ، مجلة المجلة ، يناير ١٩٦٦ . وانظر أيضًا دراسة مفصلة لعقلنة وعصرنة السير الشعبية بعنوان : على الزيبق بين السيرة والرواية ليوسف الشارونى فى كتاب "نماذج من الرواية المصرية" الهيئة المصرية العامة للكتّاب، القاهرة، ١٩٩٧ .

وكذلك يوسف الشارونى ، مع الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤ .

خـاتمــــة

يتضح من هذا العرض لأبرز الأشكال القصصية فى تراثنا العربى أن العرب عرفوا القصة فى مرحلة ما قبل عصر المطبعة ، شأنهم فى ذلك شأن غيرهم من الشعوب . وقد تفاوتت هذه الأشكال ما بين القِصَر الذى لا تتجاوز روايته دقائق كما فى النادرة والطول الذى قد تستغرق روايته أمسيات تمتد شهوراً كما فى السير الشعبية . كما تفاوتت هذه الأشكال ما بين إبداع عربى خالص على نحو ما نجد فى المقامات ، وتأثُّر بما أبدعته شعوب أخرى ، وإن كان الوجدان العربى قد تمكن من تمثل هذه الأشكال المنقولة وصهرها فى بوتقته الحضارية بحيث يصبح بدوره إبداعًا أو ما هو أقرب إلى الإبداع .

وواضح أن منهجى لم يكن منهجًا تاريخيًا ، فليست دراستى عن تاريخ القصة فى التراث العربى ، ولكن كان اهتمامى منصبًا على الأشكال القصصية التى عرفها هذا التراث ، وكثير من هذه الأشكال تتجاور زمنيًا ، فهذا التصنيف ليس إلا عملاً نقديًا يأتى بعد أن وُجدت هذه الأشكال الفنية فى خليط لا يعرف الفواصل والحدود . فالعملية النقدية تأتى لتحدد الأشكال الأدبية تيسيراً على الذهن البشرى فى عملية إدراكه واستيعابه لأبعاد الإبداع القصصى التى عرفها هذا التراث . وقد كان اهتمامى منصبًا على التصنيف الشكلى لأن معظم اتجاهاتنا النقدية تولى اهتمامها لوجهة النظر التاريخية أو الموضوعية أكثر مما توليه للشكل الأدبى الذى يجعل من القصة أو المسرحية عملاً فنيًا وليس مقالاً أو بحثًا أو دراسة ، ولأن كثيرين من المستشرقين ينظرون إلى أدبنا نظرتهم إلى الدراسات أو المقالات فيستخلصون مضمونه دون

الالتفات إلى فنيته، لأنهم يجدون فيه دلالة اجتماعية يبحثون عنها ، فإن الشكل الفنى – فى رأيى – يمكن أن تكون له بدوره دلالته الاجتماعية ، فالمجتمع الذى ينتج مبدعوه أشكالاً فنية أنضج – أى أكثر قدرة على توصيل ما لديهم من انطباع إلى جمهور متلقيهم – إنما هو مجتمع أكثر تعقداً من الناحية الحضارية ، والعكس بالعكس، فإن المجتمع الذى ينتج أشكالاً فنية ساذجة بدائية (أى غير قادرة على أداء وظيفتها فى إيصال الانطباع) هو مجتمع أكثر بدائية ، ومن هنا كان اهتمامى بالشكل القصصى هو أساس دراستى .

ومع ذلك فقد كان فى ترتيب هذه الأشكال بعض الاعتبارات التاريخية ، فالقصة الدينية ربما كانت من أقدم الأشكال القصصية التى عرفها العرب منذ العصر الجاهلى ، وإن عرفوا بالقطع أشكالاً أخرى بجانبها ، ولهذا فإن الكتاب يبدأ بفصل عنها . بينما السير الشعبية تكاد تكون آخر المحاولات القصصية فى تراثنا ، لهذا جاءت فى آخر فصول الكتاب . أما الحديث عن ألف ليلة وليلة فربما جاء ترتيبه متقدماً تاريخيًا لأننا أردنا أن نعقد الفصل الذى يتناول "القصة – الفانتازيا" والذى تنتمى إليه قصص ألف ليلة وليلة ، بعد الفصل الذى تناول "القصة – الواقع" ، لأنهما وجهان متقابلان من وجهَى القصة التى عرفها التراث العربى .

كما قامت دراسة هذه الأشكال القصصية على خلفية أساسها أن الفكر الإنسانى فكر مترابط متكامل ، لا يمكن عزل أية مرحلة منه عما سبقها أو أعقبها من مراحل ، وأن تراثنا العربى لا يشذُّ عن هذه القاعدة ، ولهذا حاولت حينًا أن أربط بين هذه الأنواع القصصية وما سبقها من محاولات ، كما حاولت حينًا آخر أن أتتبع تأثير بعض هذه الأنواع فيما تلا ذلك سواء على الصعيد الأوروبى أو الصعيد العربى فى أدبنا الحديث .

إن الفكر العربى فكر خصب متنوع ، وليس الإبداع القصصى – على المستويين الفردى والجماعى ، الفصيح والعامى – إلا رافداً من روافده المتعددة . وإذاكنت قد

اعترفت بأن هذا الكتاب ما كان يمكن أن يكون على هذه الصورة إلا لأنه لم يبدأ من الصفر ، بل استفاد من الجهود المبذولة السابقة ، ومن هؤلاء الذين قدموا ثمرة هذه الجهود لمن يأتى بعدهم ، فإنى أرجو لهذا الكتاب أن يكون لبنة متواضعة فى بناء صرح دراساتنا الأدبية المعاصرة حتى نصبح أكثر قدرة على تفهُّم أدبنا قديمه وحديثه .

النماذج

المغارة	**من قصص الأساطير**
عروة وعفراء	**من قصص الحب العذرى**
الحكاية الثالثة من حكايات السندباد	**من قصص ألف ليلة وليلة**
رب أخ لم تلده أمك	**من قصص الأمثال**
فريسة الأسد	**من قصص الحيوان**
المقامة المضيرية لبديع الزمان الهذانى	**من المقامات**
الوالى كميش والفران	**من قصص النوادر**
من قصص إخوان الصفا	**من القصص الفلسفى**

من قصص

الأســــاطــير

قصة المغارة التى فيها شداد بن عاد والصعاليك الثلاثة حين دخلوها وما جرى عليهم (*)

قال وهب : قال أبو محمد عبد الملك بن هشام ، حدثنا زياد بن عبد الملك البكائى عن محمد بن إسحاق المطلبى عن عبيد بن شريه الجرهمى قال : حدثنا شيخ من أهل اليمن بصنعاء عام الرِّدة وكان معمَّراً عالماً بملوك حمير وأمورها قال لنا : كان باليمن رجل من عاد بن قحطان وهو عاد الأصغر ، وأما عاد الأكبر فلم يبق منهم أحد . قال اللّه تعالى : (فهل ترى لهم من باقية) ، وإن هذا الرجل العادىّ كان يقال له الهميسع ابن بكر وكان جسوراً لا يهاب أمراً وكان يُعرف بذلك ، وكانت الصعاليك تقصده من آفاق الأرض ، وكان أكثر طلبه المغارات يطلبها فى جبال اليمن وعُمَان والبحرين ، وأنه أتاه رجل فاتك من عبس وآخر من خزاعة وكانا صعلوكين جسورين فقالا له : يا هميسع احملنا من أمرك على ما تريده فإنا نبلغ مرادك ، فمضى معهما الهميسع حتى أتى بهما جبلاً وعليه غابة فيها ثعابين لا ترام والهميسع أمام الصعلوكين قد أتى الجبل مراراً وحده وكان إذا عاين الثعابين يجزع فيرجع ، فلما أتاه الصعلوكان جسر بهما وقال : ألق رأسك بين اثنين ولوغم إلى الأذنين . ثم أخذ سيفه وزناده ومشاعله وزاده وسار بهما حتى وصل إلى الجبل ولم يزل يترايا لهم الثعابين وتهرب حتى بلغ باب كهف عظيم وكأن الجبال على أكتافهم عظماً وثقلاً ، ودخلت قلوبهم وحشة عظيمة

(*) وهب بن منبه ، التيجان ، الجمهورية العربية اليمنية ، مركز الدراسات والأبحاث اليمنية ، ١٩٧٩ ، صفحات ٧٥ - ٧٨ . وقد وردت القصة فى ثنايا الحديث عن مُلْك شداد بن عاد . ويمكن الرجوع إلى دراسة نقدية عنها في كتاب الدكتور محمود ذهنى : القصة فى الأدب العربى القديم ، صفحات ١٢٦ - ١٢٨ .

وسمعوا من داخل الكهف دويًا عظيمًا وهينمة وعلى باب الكهف نقش بالحميرى فقالا له : اقرأ يا هميسع. فقرأه فإذا هو مكتوب هذان البيتان :

لا يدخل البيتَ إلا ذو مخاطرة　　أو جاهل بدخول الكهف مغرور

إن الذى عنده الآجال حاضرة　　موكَّلٌ بالذى يغشاه مأمور

فغلب الخوف والجزع على الخزاعى فى أول أمره ، ثم إن الجزع غلب أيضًا على العبسى فاستدرك نفسه العبسى وثبت فقال الخزاعى : يا هميسع قد عاش فى الدنيا كثير ممن لم تبلغ نفسه هذا المبلغ . ثم ولى العبسى عن صاحبه هاربًا. فقال الهميسع: نمضى فى هذا الكهف أم لا ؟ فقال له : نعم . فسارا فى الكهف حينًا ، فإذا حيات يصفرن عن يمين وشمال ورياح تجرى عليهما من داخل الكهف ، وسمعا دويًا من داخل الكهف ، فقال العبسى : لقد حملت نفسك على مكروه يا هميسع، أعلى يقين أنت من هذا الكهف ؟ فقال له الهميسع : ما تيقنت إلا ما رأته عينى ، والرجاء . فقال له : أَفَعلَى شك أنت هارش [1] الثعابين وأبيع مهجتى ببخس يا هميسع لقد بعت نفسك من دهرك أبخس ثمن . وهميسع فى ذلك لا يلوى إلى كلامه وهو يسير داخل الكهف حتى وقف به على باب آخر أعظم من الباب الأول وأهول وأشد وحشة وزاد عليهما الدوى والحسيس والهينمة وعلى ذلك الباب نقش بالخط الحميرى فقال له العبسى : اقرأ يا هميسع ! فقرأه فإذا هو :

انظر لرحلك لا يساق فإنه　　حتم الحمام إلى العرين يساق

يا ساكنَيْ جبلى شمام لعله　　يوفى بما أجنبتما الميثاق

قوموا إلى الإنسى إن محله　　يدعو إلى يوم الفراق فراق

(١) لعله أهارش .

قال : فولى العبسى هارباً عنه وناداه الهميسع فلم يلتفت إليه ، وولى وهو يقول : قاتل اللّه أخا عاد ما أجسره ! قال : فهَمَّ الهميسع أن يفر ، ثم حمل نفسه على الأصعب ومضى حتى بلغ إلى باب هو أعظم هولاً وأشد وحشة وعليه نقش بالقلم الحميرى فقرأه الهميسع فإذا فيه مكتوب :

قد كان فيما قد مضى واعظ   لنفسك البينة المسمعةْ

إن جَهِلَ الجاهل ما قد أتى   وكان حيناً قلبه فى دعةْ

فدخل الباب الثالث فسمع دوياً عظيماً كالرعد وهدة عظيمة ، فبينما هو كذلك إذ برز إليه تنين أحمر العينين فاتح فاه ، فلما رآه الهميسع رجع هارباً إلى خلفه ، فسكن حس التنين فوقف العادىُّ وقال فى نفسه : قد رآنى، ولو كان حيواناً لم يدعنى وما هو إلا طلسم . فرجع له ثانية حتى ظهر له ، فسار نحوه فسمع له دوياً عظيماً فهرب فأقبل يسمع الدوى فإذا هو فى رجوع التنين كما قابله فى أدباره فعلم أنه طلسم فأخذ حذره من صدمته وأقبل يمشى قليلاً قليلاً ويخفف وطء قدميه حتى وضع قدمه فى موضع فتحرك التنين ودوى ، فأخذ قَدوماً كان معه فحفر على الموضع حتى ظهرت له سلاسل على بكرات ، فأجنَّه الليل فأسرع بالخروج من الكهف وجمع حطباً من الغيضة وأضرمها ناراً وبات عند باب الكهف ، فلما غشيه ظلام الليل سمع بكاءً وحنيناً داخل الكهف فلم يزل ينتظر ويرتقب وينظر حتى نظر إلى نار عظيمة خارجة إليه من داخل الكهف ، فلما رآها لم يبرح من موضعه حتى غشيته ، فصبر لها فلم تؤلم فيه شيئاً ، ثم أتته أخرى ثانية أكبر من الأولى فصبر لها كذلك ، فلما مالت عنه أخذ مقياس النيران التى أضرمها وأقبل يضرب بها حيطان الكهف يميناً وشمالاً حتى سمع نداء من داخل الكهف يهتف : يا هميسع لا حاجة لنا فى دخولك . فأقام حتى أصبح فدخل باب الكهف إلى أن وصل إلى الباب الذى رأى فيه التنين ، ثم حفر على بقية حد التنين حتى قلعه وسقط التنين ، فسار إليه فقلع عينيه فإذا هما ياقوتتان حمراوان لا قيمة لهما ، وسار حتى انتهى إلى باب هو أعظم هولاً وأشد وحشة ، فلما همَّ أن يفتحه سمع دوياً عظيماً وبدا له أسد عظيم فرجع أيضاً إلى خلفه فرجع عنه الأسد بدوى

عظيم فحفر على موضع حركته كما صنع بالتنين حتى أبطل حركته وقلع عينيه فإذا هما ياقوتتان حمراوان لا قيمة لهما ، ثم دخل الباب فإذا هو بدار عظيمة وفيها بيت فى وسطه سرير من ذهب وعليه شيخ على رأسه لوح من ذهب معلق وسقف البيت مرصَّع بأصناف اليواقيت وعلى رأسه فى الحائط لوح من ذهب فيه مكتوب (أنا شداد ابن عاد عشت خمسمائة عام وافتضضت فيها ألف بكر ، وقتلت ألف مبارز ، وركبت ألف جواد من عتاق الخيل) وتحته مكتوب :

من ذاك يا شدادَ عادٍ أصبحت	آمـــالـه مـــهـــزومـــة الأقـدام
يا من رآنى أننى لك عـــبـــرة	من بعــد ملك الدهر والأعــوام
فكأننى ضيف ترحَّلَ مـسـرعًـا	وكـــأننـى حلـم من الأحـــلام
احـذر تصـاريف الزمـان وريبـه	لا تـأمـــنَنَّ حـــوادث الأيـــام
هلا يضــرك من كـلامى مـرة	يا سـاكن الغـيـضـات والآجـام

قال : ثم ملت إلى الركن الذى عن يمينه فإذا هو سرير من ذهب وعليه جاريتان فوق رأسهما فى الحائط لوح من ذهب أو قال من عاج فيه مكتوب (أنا حبة وهذه لبة بنت شداد بن عاد أتت علينا أزمان أنفقنا فيها الطارف والتليد على عبيدنا ، ثم طلبنا صاعًا من بُرٍّ بصاع من دُرٍّ فلم نجده ، فمن رآنا فلا يثق بالزمان وليكن على بيان فإنه يحدث العز والهوان . قال : فأخذ الهميسع الألواح وما بالبيت من در وجوهر وياقوت وخرج .

من قصص

الحــب العــذرى

عـــروة وعـفـراء(*)

قال عروة بن الزبير : مررت بوادى القرى فقيل لى : هل لك فى عروة بن حزام ؟ فقلت : الذى يلقى من الحب ما يلقى ؟ قالوا : نعم . فخرجت حتى جئته فإذا هو فى بيت منفرد عن البيوت وإذا واللّـه حوله أخوات له أمثال التماثيل وأمه وخالته . قال : فقلت له : أنت عروة ؟ قال : نعم . قلت : صاحب عفراء ؟ قال : صاحب عفراء . ثم استوى قاعداً فقال : وأنا الذى أقول :

وعينان ما أوفيت نشزا فتنظرا   بما فيهما إلا هما تَكِفَان[1]

ألا فاحملانى بارك اللّـه فيكما   إلى حاضر البلقاء ثم ذرانى

ثم التفت إلى إخوانه فقال :

من كان من أمهاتى باكيًا أبداً   فاليوم أنى أراك اليوم مقبوضا

من كان يلحو[2] فإنى غير سامعه   إذا علوت رقاب القوم معروضا

قال عروة بن الزبير : فلما سمعن قوله برزن واللّـه يضربن حر الوجوه ويشققن جيوبهن . قال عروة فقمت فما وصلت إلى منزلى حتى لحقنى رجل فقال: قد مات . نقلت من خط ابن حيوية حدثنا أبو بكر بن المرزبان ، حدثنى أبو العباس فضل

(*) ابن السراج ، مصارع العشاق ، مطبعة التقدم ، مصر ، ١٩٠٧ ، صفحة ١٦٨ – ١٧٠ .

عن يعقوب بن أحمد بن الحسين بن السراج البغدادى ٤١٧ – ٥٠٠هـ / ١٠٢٧ – ١١٠٦م .

(١) تكفان أى تعقدان البصر .

(٢) يلحو أى يلوم أو يعدل .

ابن محمد اليزيدى ، حدثنا إسحاق بن إبراهيم الموصلى ، أخبرنى لقيط بن بكر المحاربى أن عروة بن حزام وعفراء ابنة مالك العذريّيْن وهما بطن من عذرة يقال لهم بنو هند بن حزام بن ضبة بن عبد بكير بن عذرة ، نشآ جميعًا فعلقها علاقة الصبى وكان عروة يتيمًا فى حجر عمه حتى بلغ ، فكان يسأل عمه أن يزوجه عفراء فيسوِّفه إلى أن خرجت عير لأهله إلى الشام وخرج عروة إليها ووفد على عمه ابن عم له من البلقاء يريد الحج فخطبها فزوجها إياه، وأقبل عروة فى عيره حتى إذا كان بتبوك نظر إلى رفقة مقبلة من نحو المدينة فيها امرأة على جمل أحمر فقال لأصحابه : واللّه لكائنا شمائل عفراء . فقالوا : ويحك ما تترك ذكر عفراء لشىء ! قال : وجاء القوم فلما دنوا منه وتبين الأمر يبس وبقى قائمًا لا يتحرك ولا يحير كلامًا ولا يرجع جوابًا حتى بعد القوم فذلك حيث يقول :

وإنى لتعرونى لذكراك رعدة ... لها بين جلدى والعظام دبيب
فما هو إلا أن أراها فجاءة ... فأُبهَتُ حتى ما أكاد أجيب
فقلت لعراف اليمامة داونى ... فإنك إن أبرأتنى لطبيب
فما بِىَ من حُمَّى ولا مَسُّ جِنَّةٍ ... ولكن عمى الحِمْيَرِىَّ كذوب

قال أبو بكر: وعراف اليمامة هذا الذى ذكره عروة وغيره من الشعراء هو رباح ابن راشد ويُكنى أبا كحيلة وهو عبد لبنى يشكر ، تزوج مولاه امرأة من بنى الأعرج فساقه فى مهرها ، ثم ادَّعى بَعْدُ نسبًا فى بنى الأعرج . ثم إن عروة انصرف إلى أهله وأخذه الهلاس حتى نحل فلم يبق منه شىء ، فقال بعض الناس: هو مسحور . وقال قوم: بل به جنة . قال آخرون بل هو موسوس وإن بالحاضرة من اليمامة لطبيبًا يداوى من الجن وهو طب الناس فلو أتيتموه فلعل اللّه يشفيه فساروا إليه من أرض بنى عذرة حتى داواه فجعل يسقيه السلوان(١) وهو يزداد سقمًا ، فقال له عروة : يا هناه(٢)

(١) السلوان : دواء يزعمون أن العاشق إذا شربه سلا من حبه .

(٢) يا هناه : يا رجل (لا يُستعمل إلا فى النداء) .

هل عندك للحب دواء أو رقية ؟ فقال : لا واللّه . فانصرفوا حتى مروا بطبيب بحجر فعالجه وصنع به مثل ذلك ، فقال له عروة : واللّه ما دائى ودوائى إلا شخص بالبلقاء مقيم فهو دائى وعنده دوائى . وفى غير هذه الرواية : شخص بالبلقاء مقيم هو ورائى . أى أمرضنى وهزلنى . والورْىُ داء يكون فى الجوف مثل القرحة والسل ، قال سحيم عبد بنى الحسحاس :

ورلعن وبى مثل ما قد ورينني وأحمي على أكبادهن المكاويا

رجع الحديث قال: فانصرفوا به فأنشأ يقول عند انصرافهم :

جعلت لعراف اليمامة حكمه وعراف حجر إن هما شفيانى
فقالا نعم نشفى من الداء كله وقاما مع العواد[1] يبتدران[2]
فما تركا من رقية يعلمانها ولا سلوة[3] إلا وقد سقيانى
فقالا شفاك اللّهُ واللّهِ ما لنا بما ضمنت منك الضلوع يدان

قال : فلما قدم على أهله وكان له أخوات أربع ووالدة وخالة فمرض دهراً فقال لهن يوماً : اعلمن أنى لو نظرت إلى عفراء نظرة ذهب وجعى ، فذهبن به حتى نزلوا البلقاء مستخفين فكان لا يزال يلم بعفراء وينظر إليها وكانت عند رجل كريم سيد كثير المال والغاشية ، فبينما عروة يوماً بسوق البلقاء إذ لقيه رجل من بنى عذرة فسأله عن حاله ومقدمه فأخبره ، قال : واللّه لقد سمعت أنك مريض وأراك قد صححت . فلما أمسى الرجل دخل على زوج عفراء فقال : متى قدم عليكم هذا الكلب الذى قد فضحكم ؟ فقال زوج عفراء : أىّ كلب هو ؟ قال: عروة . قال : أوقد قدم ؟ قال : نعم .

---

(١) العُوَّاد : من يزورون المريض .

(٢) يبتدران : يسرعان .

(٣) سقاه سلوة : أبى طبيب نفسه .

قال: أنت واللّه أولى بها منه أن تكون كلبًا ما علمت بقدومه ولو علمت لضممته إليّ . فلما أصبح غدًا يستدل عليه حتى جاءه فقال : قَدِمْت هذا البلد ولـم تنزل بنا ولم تر أن تعلمنا بمكانك فيكون منزلكم عندنا وعليّ إن كان لكم منزل إلا عندى . قال : نعم نتحول إليك الليلة أو في غد . فلما ولى قال عروة لأهله : قد كان ما ترون وإن أنتم لم تخرجوا معى لأركبن رأسى ولألحقن بكم فليس عليّ بأس . فارتحلوا وركبوا طريقهم ونكس عروة ولم يزل مدنفًا[1] حتى نزلوا وادى القرى .

وروى العمرى عن هشام بن محمد بن السائب الكلبى عن أبى مسكين أن عفراء لما بلغها وفاة عروة قالت لزوجها : يا هناه قد كان من أمر هذا الرجل ما بلغك واللّه ما كان ذلك إلا على الحسن الجميل وإنه قد بلغنى أنه مات فى أرض غربة فإن رأيت أن تأذن لى فأخرج فى نسوة من قومى فيندبنه ويبكين عليه . فقال : إذا شئت . فأذن لها فخرجت وقالت ترثيه :

ألا أيها الركب المخبّون ويحكم بحق نعيتم عروة بن حزامِ

فلا هنئ الفتيان بعدُ بغارة ولا رجعوا من غيبة بسلام

فقل للحبالى لا يرجين غائبا ولا فرحات بعده بغلام

قال ولم تزل تردد هذه الأبيات وتبكى حتى ماتت فدُفنت إلى جانبه . فبلغ الخبر معاوية فقال : لو علمت بهذين الشريفين لجمعت بينهما . وقد رُوى مثل هذا الكلام عن عمر بن الخطاب رضى اللّه عنه . وحدثنا أبو عبد اللّه محمد بن زكريا ، حدثنا العيشى عن أبيه قال : لما زُوِّجت عفراء جعل عروة يضع صدره فى أعطان[2] إبلها وحيث كانت تجلس ، فقيل له : اتق اللّه فإن هذا غير نافعك فأنشأ يقول :

بى اليأس أو داء الهيام سقيته فإياك عنى لا يكن بك ما بيا

---

(١) مدنفًا : مريضا مرضا شديداً .

(٢) عطنت الإبل : بركَتْ عند الماء بعد شربها .

من قصص

الفانتـــازيا

الحكاية الثالثة من حكايات السندباد البحرى

اعلموا يا إخوانى واسمعوا منى حكايتها فإنها أعجب من الحكايات السابقة قبل تاريخه واللّه أعلم بغيبه وأحكم . إنى فيما مضى وتقدم لما جئت من السفرة الثانية وأنا فى غاية البسط والانشراح فرحان بالسلامة وقد كسبت مالاً كثيرًا كما حكيت لكم أمس تاريخه وقد عوض اللّه علىَّ جميع ما راح منى أقمت بمدينة بغداد مدة من الزمان وأنا فى غاية الحظ والصفاء والبسط والانشراح فاشتاقت نفسى إلى السفر والفرجة وتشوقت إلى المتجر والكسب والفوائد والنفس أمَّارة بالسوء فهممت واشتريت شيئًا كثيرًا من البضائع المناسبة لسفر البحر وحزمتها للسفر وسافرت بها من مدينة بغداد إلى مدينة البصرة وجئت إلى ساحل البحر فرأيت مركبًا عظيمة وفيها تجار وركاب كثيرة أهل خير وناس ملاح طيبون أهل دين ومعروف وصلاح فنزلت معهم فى تلك المركب وسافرنا على بركة اللّه تعالى بعونه وتوفيقه وقد استبشرنا بالخير والسلامة ولم نزل سائرين من بحر إلى بحر ومن جزيرة إلى جزيرة ومن مدينة إلى مدينة وفى كل مكان مررنا عليه نتفرج ونبيع ونشترى ونحن فى غاية الفرح والسرور إلى أن كنا يومًا من الأيام سائرين فى وسط البحر العجاج المتلاطم بالأمواج فإذا بالريس وهو جانب المركب ينظر إلى نواحى البحر ثم إنه لطم وجهه وطوى قلوع المركب ورمى مراسيها ونتف لحيته ومزَّق ثيابه وصاح صيحًا عظيمًا فقلنا له : يا ريس ما الخبر ؟! فقال : اعلموا يا ركاب السلامة أن الريح غلب علينا وعسف بنا فى وسط البحر ورمتنا المقادير لسوء بختنا إلى جبل القرود وما وصل إلى هذا المكان أحد ولم يسلم منه قط وقد أحس قلبى بهلاكنا أجمعين ، فما استتم قول الريس حتى جاءنا القرود واحتطوا بالمركب من كل جانب وهم شىء كثير مثل الجراد المنتشر فى المركب وعلى البر ، فخفنا إن قتلنا منها أحدًا أو ضربناه أو طردناه أن يقتلونا لفرط كثرتهم والكثرة تغلب

الشجاعة وبقينا خائفين منهم أن ينهبوا رزقنا ومتاعنا وهم أقبح الوحوش وعليهم شعور مثل لبد الأسود ورؤيتهم تفزع ولا يفهم أحد لهم كلامًا ولا خبراً وهم مستوحشون من الناس صُفْر العيون سود الوجوه صغار الخِلْقَة طول كل واحد منهم أربعة أشبار وقد طلعوا على حال المرساة وقطعوها بأسنانهم وقطعوا جميع حبال المركب من كل جانب فمالت المركب من الريح ورست على جبلهم وصارت المركب فى برِّهم وقبضوا على جميع التجار والركاب وطلعوا إلى الجزيرة وأخذوا المركب بجميع ما كان فيها وراحوا بها . فبينما نحن فى تلك الجزيرة نأكل من أثمارها وبقولها وفواكهها ونشرب من الأنهار التى فيها إذ لاح لنا بيت عامر فى وسط تلك الجزيرة فقصدناه ومشينا إليه فإذا هو قصر مشيَّد الأركان عالى الأسوار له باب بضرفتين مفتوح وهو من خشب الأبنوس فدخلنا باب ذلك القصر فوجدنا له حضيراً واسعاً مثل الحوش الواسع الكبير وفى دائره أبواب كثيرة عالية وفى صدره مصطبة عالية كبيرة وفيها أوانى طبيخ معلقة على الكوانين وحواليها عظام كثيرة ولم نر فيها أحداً فتعجبنا من ذلك غاية العجب وجلسنا فى حضير ذلك القصر قليلاً ، ثم بعد ذلك نمنا ولم نزل نائمين من ضحوة النهار إلى غروب الشمس وإذا بالأرض قد ارتجت من تحتنا وسمعنا دويًا من الجو وقد نزل علينا من أعلى القصر شخص عظيم الخِلْقَة فى صفة إنسان وهو أسود اللون طويل القامة كأنه نخلة عظيمة وله عينان كأنهما شعلتان من نار وله أنياب مثل أنياب الخنازير وله فم عظيم الخِلْقَة مثل البئر وله مشافر مثل مشافر الجمل مرخيَّة على صدره وله أُذنان مثل الحرامين مرخيتان على أكتافه وأظافر يديه مثل مخاليب السبع ، فلما نظرناه على هذه الحالة غبنا عن وجودنا وقوى خوفنا واشتد فزعنا وصرنا مثل الموتى من شدة الخوف والجزع والفزع وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح .

(وفى ليلة ٥٣٤) قالت : بلغنى أيها الملك السعيد أن السندباد البحرى ورفقته لما رأوا هذا الشخص الهائل الصورة حصل لهم غاية الخوف والفزع ، قال: فلما نزل على الأرض جلس قليلاً على المصطبة ثم إنه قام وجاء عندنا ثم إنه قبض على يدى من بين أصحابى التجار ورفعنى بيده عن الأرض وجسنى وقلبنى فصرت فى يده مثل

اللقمة الصغيرة وصار يجسني مثل ما يجس الجزار ذبيحة الغنم فوجدني ضعيفًا من كثرة القهر هزيلاً من كثرة التعب والسفر وليس فيَّ شيء من اللحم فأطلقني من يده وأخذ واحداً غيري من رفقته وقلبه كما قلبني وجسه كما جسني وأطلقه ولم يزل يجسنا ويقلبنا واحداً بعد واحد إلى أن وصل إلى ريس المركب التي كنا فيها وكان رجلاً سميناً غليظًا عريض الأكتاف صاحب قوة وشدة فأعجبه وقبض عليه مثلما يقبض الجزار على ذبيحته ورماه على الأرض ووضع رجله على رقبته وجاء بسيخ طويل فأدخله في حلقه حتى أخرجه من دبره وأوقد ناراً شديدة وركَّب عليها ذلك السيخ المشكوك فيه الريس ولم يزل يقلبه على الجمر حتى استوى لحمه وأطلعه من النار وحطه قدامه وفسخه كما يفسخ الرجل الفرخة وصار يقطّع لحمه بأظفاره ويأكل منه . ولم يزل على هذه الحالة حتى أكل لحمه ونهش عظمه ولم يُبق منه شيئًا ورمى باقي العظام في جنب القصر ، ثم إنه جلس قليلاً وانطرح ونام على تلك المصطبة وصار يشخر مثل شخير الخروف أو البهيمة المذبوحة ولم يزل نائمًا إلى الصباح ، ثم قام وخرج إلى حال سبيله . فلما تحققنا بعده تحدثنا مع بعضنا وبكينا على أرواحنا وقلنا: يا ليتنا غرقنا في البحر وأكلتنا القرود خير من شوى الإنسان على الجمر واللَّه إن هذا الموت موت ردىء ولكن ما شاء اللَّه كان ولا حول ولا قوة إلا باللَّه العلى العظيم لقد متنا كمداً ولم يدر بنا أحد وما بقي لنا نجاة من هذا المكان . ثم إننا قمنا وخرجنا إلى الجزيرة لننظر لنا مكانًا نختفي فيه أو نهرب وقد هان علينا أن نموت ولا يُشوى لحمنا بالنار فلم نجد مكانًا نختفي فيه وقد أدركنا المساء فعدنا إلى القصر من شدة خوفنا وجلسنا قليلاً وإذا بالأرض قد ارتجت من تحتنا وأقبل علينا ذلك الشخص الأسود وجاء عندنا وصار يقلبنا واحداً بعد واحد مثل المرة الأولى ويجسنا حتى أعجبه واحد فقبض عليه وفعل به مثلما فعل بالريس في أول يوم فشواه وأكله على تلك المصطبة ولم يزل نائمًا في تلك الليلة وهو يشخر مثل الذبيحة ، فلما طلع النهار قام وراح إلى حال سبيله وتركنا على جرْيِ عادته ، فاجتمعنا ببعضنا وتحدثنا وقلنا لبعضنا : واللَّه لأن نلقى أنفسنا في البحر ونموت غرقًا خير من أن نموت حرقًا لأن هذه قتلة شنيعة . فقال واحد منا : اسمعوا كلامي إننا نحتال عليه ونقتله ونرتاح من همه ونريح المسلمين من عدوانه

وظلمه. فقلت لهم : اسمعوا يا إخوانى إن كان ولا بد من قتله فإننا نحوِّل هذا الخشب وننقل شيئًا من هذا الحطب ونعمل لنا فلكًا مثل المركب وبعد ذلك نحتال فى قتله وننزل فى الفُلْك ونروح فى البحر إلى أى محل يريده اللّه أو أننا نقعد فى هذا المكان حتى تمر علينا مركب فننزل فيها وإن لم نقدر على قتله ننزل ونروح فى البحر ولو كنا نغرق نرتاح من شيِّنا على النار ومن الذبح وإن سَلِمْنَا سَلِمْنَا وإن غرقنا متنا شهداء . فقالوا جميعًا : واللّه هذا رأى سديد وفعل رشيد . واتفقنا على هذا الأمر وشرعنا فى فعله ، فنقلنا الأخشاب إلى خارج القصر وصنعنا فلكًا وربطناه على جانب البحر ونزَّلنا فيه شيئًا من الزاد وعدنا إلى القصر ، فلما كان وقت المساء إذا بالأرض قد ارتجت بنا ودخل علينا الأسود وهو كأنه الكلب العقور ثم قلبنا وجسنا واحدًا بعد واحد ثم أخذ واحدًا وفعل به مثلما فعل بسابقيه . وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح .

(وفى ليلة ٥٣٥) قالت : بلغنى أيها الملك السعيد أن السندباد البحرى قال: إن الأَسْوَد أخذ واحدًا منا وفعل به مثلما فعل بسابقيه وأكله ونام على المصطبة وصار شخيره مثل الرعد فنهضنا وقمنا وأخذنا سيخين من حديد من الأسياخ المنصوبة ووضعناهما فى النار القوية حتى احمرا وصارا مثل الجمر وقبضنا عليهما قبضًا شديدًا وجئنا بهما إلى الأَسْوَد وهو نائم يشخّر ووضعناهما فى عينيه واتكأنا عليهما جميعًا بقوتنا وعزمنا فأدخلناهما فى عينيه وهو نائم فانطمستا وصاح صيحة عظيمة فارتعبت قلوبنا منه ثم قام من فوق تلك المصطبة بعزمه وصار يفتش علينا ونحن نهرب منه يمينًا وشمالاً فلم ينظرنا وقد عمى بصره فخفنا منه مخافة شديدة وأيقنا فى تلك الساعة بالهلاك وأيسنا من النجاة فعند ذلك قصد الباب ومد يده يتحسس وخرج منه وهو يصيح ونحن فى غاية الرعب منه وإذا بالأرض ترتج من تحتنا من شدة صوته ، فلما خرج من القصر راح إلى حال سبيله وهو يدوّر علينا ثم إنه رجع ومعه أنثى أكبر منه وأوحش منه خِلْقَة ، فلما رأيناه والذى معه أفظع حالة منه خفنا غاية الخوف فلما رأونا أسرعنا ونهضنا ففككنا الفُلْك الذى صنعناه ونزلنا فيه ودفعناه فى البحر ومع كل واحد منهم صخرة عظيمة وصارو يهاجموننا بها إلى أن مات أكثرنا من الرجم وبقى منا ثلاثة أشخاص أنا واثنان. وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح .

(وفى لية ٥٣٦) قالت : بلغنى أيها الملك السعيد أن السندباد البحرى لما نزل فى الفُلْك هو وأصحابه وصار يرجمهم الأسْوَد ورفيقته فمات أكثرهم ولم يبق منهم إلا ثلاثة أشخاص فطلع بهم الفلك إلى جزيرة قال: فمشينا إلى آخر النهار فدخل علينا الليل ونحن على هذه الحالة فنمنا قليلاً واستيقظنا من منامنا وإذا بثعبان عظيم الخِلْقَة كبير الجثة واسع الجوف قد أحاط بنا وقصد واحداً فبلعه إلى أكتافه ثم بلع باقيه فسمعنا أضلاعه تتكسر فى بطنه وراح إلى حال سبيله فتعجبنا من ذلك غاية العجب وحزنًا على رفيقنا وصرنا فى غاية الخوف على أنفسنا وقلنا: واللّه هذا أمر عجيب كل موتة أشنع من السابقة، وكنا فرحنا بسلامتنا من الأسْوَد فما تمَّت الفرحة لا حول ولا قوة إلا باللّه قد نجونا من الأسْود ومن الغرق فكيف تكون نجاتنا من هذه الآفة المشئومة ؟! ثم إننا قمنا فمشينا فى الجزيرة وأكلنا من ثمرها وشربنا من أنهارها ولم نزل فيها إلى وقت المساء فوجدنا شجرة عظيمة عالية فطلعناها ونمنا فوقها وقد طلعت أنا أعلى فروعها ، فلما دخل الليل وأظلم الوقت جاء الثعبان وتلفت يمينًا وشمالاً ثم إنه قصد تلك الشجرة التى نحن عليها ومشى حتى وصل إلى رفيقى وبلعه إلى أكتافه والتفَّ به على الشجرة فسمعت عظمه يتكسر فى بطنه ثم بلعه بتمامه وأنا أنظر بعينى ، ثم إن الثعبان نزل من فوق تلك الشجرة وراح إلى حال سبيله ، ولم أزل على تلك الشجرة باقى تلك الليلة ، فلما طلع النهار وبان النور نَزَلْتُ من فوق الشجرة وأنا مثل الميت من كثرة الخوف والفزع وأردت أن ألقى بنفسى فى البحر وأستريح من الدنيا فلم تهن علىَّ روحى لأن الروح عزيزة فربطت خشبة عريضة على أقدامى بالعرض وربطت واحدة مثلها على جنبى الشمال ومثلها على جنبى اليمين ومثلها على بطنى وربطت واحدة طويلة عريضة من فوق رأسى بالعرض مثل الذى تحت أقدامى وصرت أنا فى وسط الخشب وهو محتاط بى من كل جانب وقد شددت ذلك شداً وثيقًا وألقيت نفسى بالجميع على الأرض فصرت نائمًا بين تلك الأخشاب وهى محيطة بى كالمقصورة ، فلما أمسى الليل أقبل ذلك الثعبان على جرى عادته ونظر إلىَّ وقصدنى فلم يقدر أن يبلعنى وأنا فى تلك الحالة والأخشاب حولى من كل جانب فدار الثعبان حولى فلم يستطع الوصول إلىَّ وأنا أنظر بعينى وقد صرت كالميت من شدة الخوف

والفزع وصار الثعبان يبعد عنى ويعود إلىّ ولم يزل على هذه الحالة ، وكلما أراد الوصول إلىّ ليبتلعنى تمنعه تلك الأخشاب المشدودة علىّ من كل جانب ولم يزل كذلك من غروب الشمس إلى أن طلع الفجر وبان النور وأشرقت الشمس فمضى الثعبان إلى حال سبيله وهو فى غاية ما يكون من القهر والغيظ فعند ذلك مددت يدى وفككت نفسى من تلك الأخشاب وأنا فى حكم الأموات من شدة ما قاسيت من ذلك الثعبان ثم إنى قمت ومشيت فى الجزيرة حتى انتهيت إلى آخرها فلاحت منى التفاتة إلى ناحية البحر فرأيت مركبًا على بعد فى وسط اللُّجَّة فأخذت فرعًا كبيراً من شجرة ولوحت به إلى ناحيتهم وأنا أصيح عليهم ، فلما رأونى قالوا: لا بد أننا ننظر ما يكون هذا لعله إنسان. ثم إنهم قربوا منى وسمعوا صياحى عليهم فجاءوا إلىّ وأخذونى معهم فى المركب وسألونى عن حالى فأخبرتهم بجميع ما جرى من أوّله إلى آخره وما قاسيته من الشدائد فتعجبوا من ذلك غاية العجب ، ثم إنهم ألبسونى من عندهم ثيابًا وستروا عورتى وارتاحت نفسى وحصل لى راحة عظيمة وأحيانى اللّه تعالى بعد موتى فحمدت اللّه تعالى على نعمه الوافرات وشكرته وقد قويت همتى بعدما كنت أيقنت بالهلاك حتى تخيل لى أن جميع ما أنا فيه منام ولم نزل سائرين وقد طاب لنا الريح بإذن اللّه تعالى إلى أن أشرفنا على جزيرة يقال لها جزيرة السلاهطة فأوقف الريس المركب عليها . وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح .

(وفى ليلة ٥٣٧) قالت : بلغنى أيها الملك السعيد أن المركب التى نزل فيها السندباد البحرى رست على جزيرة فنزل منها جميع التجار والركاب وأخرجوا بضائعهم ليبيعوا ويشتروا . قال السندباد البحرى: فالتفت إلىّ صاحب المركب وقال لى: اسمع كلامى أنت رجل غريب فقير وقد أخبرتنا أنك قاسيت أهوالاً كثيرة ومرادى أنفعك بشىء يعينك على الوصول إلى بلادك وتبقى تدعو لى . فقلت له : نعم ولك منى الدعاء . فقال : اعلم أنه كان معنا رجل مسافر فقدناه ولم نعلم هل هو بالحياة أم مات ولم نسمع عنه خبراً ومرادى أن أدفع لك حمولة لتبيعها فى هذه الجزيرة وتحفظها وأعطيك شيئًا فى نظير تعبك وخدمتك وما بقى منها نأخذه إلى أن نعود إلى مدينة بغداد فنسأل عن أهله وندفع إليهم بقيتها وثمن ما بيع منها فهل لك أن تتسلمها وتنزل

بها هذه الجزيرة فتبيعها مثل التجار ؟ فقلت: سمعًا وطاعة لك يا سيدى ولك الفضل الجميل . ودعوت له وشكرته فعند ذلك أمر الحمالين والبحرية إخراج تلك البضائع إلى الجزيرة وأن يسلموها إلىّ فقال كاتب المركب: يا ريس ما هذه الحمول التى أخرجها البحرية والحمالون؟ وأكتبها باسم مَنْ مِنَ التجار ؟ فقال: اكتب عليها اسم السندباد البحرى الذى كان معنا وغرق فى الجزيرة ولم يأتنا عنه خبر فنريد أن هذا الغريب يبيعها ونحمل ثمنها ونعطيه شيئًا منه نظير تعبه وبيعه والباقى نحمله معنا حتى نرجع إلى مدينة بغداد فإن وجدناه أعطيناه إياه وإن لم نجده ندفعه إلى أهله فى مدينة بغداد. فقال الكاتب: كلامك مليح ورأيك رجيح . فلما سمعت كلام الريس وهو يذكر أن الحمول باسمى قلت فى نفسى: واللّه أنا السندباد البحرى وأنا غرقت فى الجزيرة مع جملة من غرق . ثم إنى تجلدت وصبرت إلى أن طلع التجار من المركب واجتمعوا يتحدثون ويتذاكرون فىَ أمور البيع والشراء فتقدمت إلى صاحب المركب وقلت له: يا سيدى هل تعرف كيف كان صاحب الحمول التى سلمتها إلىّ لأبيعها ؟ فقال لى: لا أعلم له حالاً ولكنه كان رجلاً من مدينة بغداد يقال له السندباد البحرى وقد أرسينا على جزيرة من الجزائر فغرق منا فيها خَلْق كثير وفُقد بجملتهم ولم نعلم له خبرًا إلى هذا الوقت . فعند ذلك صرخت صرخة عظيمة وقلت له: يا ريس السلامة اعلم أنى أنا السندباد البحرى لم أغرق ولكن لما أرسيت على الجزيرة وطلع التجار والركاب طلعت أنا مع جملة الناس ومعى شىء آكله بجانب الجزيرة ثم إنى تلذذت بالجلوس فى ذلك المكان فأخذتنى سِنَة مِنَ النوم فنمت وغرقت فى النوم ثم إنى قمت فلم أجد المركب ولم أجد أحدًا عندى وهذا المال مالى وهذه البضائع بضائعى وجميع التجار الذين يجلبون حجر الألماس رأونى وأنا فى جبل الألماس ويشهدون لىَ بأنى أنا السندباد البحرى كما أخبرتهم بقصتى وما جرى لى معكم فى المركب وأخبرتكم بأنكم نسيتمونى فى الجزيرة نائمًا وقمت فلم أجد أحدًا وجرى لى ما جرى . فلما سمع التجار والركاب كلامى اجتمعوا علىّ فمنهم من صدقنى ومنهم من كذبنى ، فبينما نحن كذلك وإذا بتاجر من التجار حين سمعنى أذكر وادى الألماس نهض وتقدم عندى وقال لهم: اسمعوا يا جماعة كلامى إنى لما كنت ذكرت لكم أعجب ما رأيت فى أسفارى لما ألقينا

الذبائح فى وادى الألماس وألقيت ذبيحتى معهم على جَرْى عادتى طلع على ذبيحتى رجل متعلق بها ولم تصدقونى بل كذبتمونى. فقالوا نعم حكيت لنا على هذا الأمر ولم نصدقك . فقال لهم التاجر: هذا الرجل الذى تعلق فى ذبيحتى وقد أعطانى شيئًا من حجر الألماس الغالى الثمن الذى لا يوجد نظيره وعوضنى أكثر ما كان يطلع لى فى ذبيحتى وقد استصحبته معى إلى أن وصلنا إلى مدينة البصرة وبعد ذلك توجه إلى بلاده وودعنا ورجعنا إلى بلادنا وهو هذا وأعلمنا أن اسمه السندباد البحرى وقد أخبرنا بذهاب المركب وجلوسه فى هذه الجزيرة واعلموا أن هذا الرجل ما جاء هنا إلا لتصدقوا كلامى مما قلته لكم وهذه البضائع كلها رزقه فإنه أخبر بها فى وقت اجتماعه علينا وقد ظهر صدقه فى قوله . فلما سمع الريس كلام ذلك التاجر قام على حيله وجاء عندى وحقق فى النظر ساعة وقال: ما علامة بضائعك ؟ فقلت له: اعلم أن علامة بضائعى ما هو كذا وكذا ... وقد أخبرته بأمر كان بينى وبينه ولما نزلت معه المركب من البصرة فتحقق أنى أنا السندباد البحرى فعانقنى وسلم علىّ وهنأنى بالسلامة وقال لى: يا سيدى إن قصتك عجيبة وأمرك غريب ولكن الحمد للّه الذى جمع بيننا وبينك ورد بضائعك ومالك عليك . وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح .

(وفى ليلة ٥٣٨) قالت : بلغنى أيها الملك السعيد أن السندباد البحرى لما تبين للريس والتجار أنه هو بعينه وقال له الريس: الحمد للّه الذى رد بضائعك ومالك عليك قال: فعند ذلك تصرفت فى بضائعى بمعرفتى وربحَتْ بضائعى فى تلك السفرة شيئًا كثيرًا وفرحت بذلك فرحًا عظيمًا وهنأت نفسى بالسلامة وعاد مالى إلىّ ولم نزل نبيع ونشترى فى الجزائر إلى أن وصلنا إلى بلاد السندباد وبعنا فيها واشترينا ورأيت فى ذلك البحر شيئًا كثيرًا من العجائب والغرائب لا يُعد ولا يُحصى ومن جملة ما رأيت فى ذلك البحر سمكة على صفة البقرة وشيئًا على صفة الحمير ورأيت طيرًا يخرج من صدف البحر ويبيض ويفرخ على وجه الماء ولا يطلع من البحر على وجه الأرض أبدًا وبعد ذلك لم نزل مسافرين بإذن اللّه تعالى وقد طاب لنا الريح والسفر إلى أن وصلنا إلى البصرة وقد أقمت بها أيامًا قلائل وبعد ذلك جئت إلى مدينة بغداد فتوجهت إلى حارتى ودخلت بيتى وسلمت على أهلى وأصحابى وأصدقائى وقد فرحت بسلامتى

وعودى إلى بلادى وأهل مدينتى ودياري وتصدقت ووهبت وكسوت الأرامل والأيتام وجمعت أصحابى وأحبابى ولم أزل على هذه الحالة فى أكل وشرب ولهو وطرب وأنا آكل طيباً وأشرب طيباً وأعاشر وأخالط وقد نسيت جميع ما جرى لى وما قاسيت من الشدائد والأهوال وكسبت شيئًا فى هذه السفرة لا يُعد ولا يُحصى وهذا أعجب ما رأيته فى هذه السفرة وفى غد إن شاء اللّه تعالى تجىء إلىّ وأحكى لك حكاية السفرة الرابعة فإنها أعجب من هذه السفرات . ثم إن السندباد البحرى أمر بأن يدفعوا إليه مائة مثقال من الذهب على جَرْى عادته وأمر بمد السماط فمدوه وتعشى الجماعة وهم يتعجبون من تلك الحكاية وما جرى فيها . ثم إنهم بعد العشاء انصرفوا إلى حال سبيلهم وقد أخذ السندباد الحمال ما أمر له من الذهب وانصرف إلى حال سبيله وهو متعجب مما سمعه من السندباد البحرى . وبات فى بيته ولما أصبح الصباح وأضاء بنوره ولاح قام السندباد الحمّال وصلّى الصبح وتمشى إلى السندباد البحرى وقد دخل إليه وسلم عليه وتلقاه بالفرح والانشراح وأجلسه عنده إلى أن حضر بقية أصحابه وقدموا الطعام فأكلوا وشربوا وانبسطوا فبدأهم بالكلام وحكى لهم الحكاية الرابعة .

من قصص

الأمثـــــال

رب أخ لم تلده أمك

بينما كان لقمان يسير ذات يوم إذ أصابه عطش ، فهجم على مظلة فى فنائها امرأة تداعب رجلاً ، فاستسقى لقمان ، فقالت المرأة :

– اللبن تبغى أم الماء ؟

– أيهما كان ولا عداء (فذهبت مثلا) .

– أما اللبن فخلفك ، وأما الماء فأمامك .

– المنع كان أوجز (فذهبت مثلا) .

فبينما هو كذلك إذ نظر إلى صبى فى البيت يبكى فلا يُكترث له ، ويستسقى فلا يُسْقى ، فقال :

– إن لم يكن لكم فى هذا الصبى حاجة دفعتموه إلىّ فكفلته .

– ذاك إلى هانئ زوجى .

– وهانئ من العدد ؟ (فذهبت مثلا) .

– ومَنْ هذا الشاب إلى جنبك ؟ فقد علمته ليس ببعلك .

– هذا أخى .

– رب أخ لك لم تلده أمك (فذهبت مثلا) .

ثم نظر إلى أثر زوجها فى فتل شعر الخيمة ، فعرف أنه أعسر فقال :

– ثكلت الأعسرَ أمُّه ، لو يعلم المعلم لطال غمُّه .

فذُعرت المرأة من قوله ذعراً شديداً ، فعرضت عليه الطعام والشراب فأبى وقال :

– المبيت على الطوى حتى تنال به كريم المثوى ، خير من إتيان ما لا تهوى . (فذهبت مثلا) .

ثم مضى ، حتى إذا كان مع العشاء إذا هو برجل يسوق إبله وهو يرتجز ويقول :

روحى إلى الحىّ فإن نفسى

رهينة فيهم بخير عرس

حسّانة المقلة ذات أنس

لا يُشترى اليوم لها بأمس

فعرف لقمان صوته ، ولم يره ، فهتف به :

– يا هانئ ، يا هانئ .

– ما بالك ؟

قال :

يا ذا البجاد (١) الحلكهْ

والزوجة المشتركهْ

فعش رويدا إيْلكهْ

لَسْتَ لمن ليست لكه

(١) أى الثياب المخططة .

– نَوِّرْ نَوِّرْ ، للّه أبوك .

– عليَّ التنوير وعليك التغيير ، إن كان عندك نكير ، كل امرئ فى بيته أمير (فذهبت مثلا) . إنى مررت وبى أوام [1] ، فدفعت إلى بيت . فإذا أنا بامرأتك تغازل رجلاً فسألتها عنه ، فزعمته أخاها ، ولو كان أخاها لجلى عن نفسه ، وكفاها مئونة الكلام .

– وكيف علمت أن المنزل منزلى والمرأة امرأتى ؟

– عرفت عقائق[2] هذه النوق فى البناء بوحدة الخلية فى الفناء ، وسقب[3] هذه الناب[4] وأثر يدك فى الأطناب[5] .

– صَدَّقَتْنى فداك أبى وأمى . وكَذَّبَتْنى نفسى فما الرأى ؟

– هل لك علم ؟

– نعم ، بشأنى .

– كل امرئ بشأنه عليم (فذهبت مثلا) .

– هل بقيت بعد هذه ؟

– نعم .

– وما هو ؟

– تحمى نفسك وتحفظ عرسك .

(١) ظمأ شديد .

(٢) شعر كل مولود ينبت فى بطن أمه .

(٣) ولد الناقة الذكر ساعة يولد .

(٤) الناقة .

(٥) الحبال التى تشد فيها الخيمة .

– أفعل .

– مَنْ يفعل الخير يجد الخير (فذهبت مثلا) . والرأى أن تقلب الظهر بطنًا والبطن ظهراً ، حتى يستبين لك الأمر أمراً[1] .

– أفلا أعالجها بِكَيَّة ، توردها المنيَّة .

– آخر الدواء الكى (فأرسلها مثلا) .

ثم انطلق الرجل حتى أتى امرأته فقص عليها القصة ، ولم يزل يضربها حتى بردت[2] .

(١) أى يتردد على بيته فى غير المواعيد التى ألفتها منه زوجه .

(٢) الميدانى ، مجمع الأمثال ، المطبعة البهية المصرية ، مصر ، ١٣٤٢ هـ ، جـ ١ ، ص ٢٦٦ – ٢٦٧ .

من قصص

الحيـــوان

فَـريسَــةُ الأَسَــدِ(*)

وَإذا جاءَتِ التهْنِئَةُ مِنْ غَيْرِ نَظيرٍ ، فإنَّها تُعْتَقَدُ مِنَ الْمَحَاظيرِ ، كَمَثَلِ الأَسَدِ لَمَّا ظَفِرَ بِفَرَسٍ لِبَعْضِ الْمُلُوكِ ، لَمْ تَسْمُ إلَى رُكُوبِهِ نَفْسُ الصُّعْلُوكِ ، فَحَمَلَهُ إلَى الْعِرِّيسَةِ (١) ، وَأَخَذَ الْكِفَايَةَ مِنَ الفَرِيسَةِ .

وَاجْتَمَعَتْ إلَيْهِ أَصْنافُ الْوَحْشِ مُهَنِّئَاتٍ ، خُشَّعًا - مِنَ الْهَيْبَةِ - مُتَجَنِّئَاتٍ (٢) . فقائِلٌ لا يَخْرُجُ عن الإيجاز ، وصامتٌ لا يَجْتَرِئُ عَلَى الْمَجَازِ .

فَلَمَّا أَرَمَّتِ (٣) الْجَمَاعَةُ ، وَلَمْ يَبْقَ - فِى التَّكَلُّمِ - طَمَاعَةٌ (٤) ، قال فِرْنِبٌ (٥) ، هُوَ - فى المقالَةِ - مُذْنِبٌ ، كان بِالأَجَمَةِ (٦) له وِجارٌ (٧) ، والضيغم (٨)

(*) أبو العلاء المعرى ، رسالة الهناء ، شرح وتحقيق كامل كيلانى ، مطبعة الاعتماد ، القاهرة ، ١٩٤٤ ، صفحات ٢٢٥ - ٢٢٧ .

(١) الشجر المكثف يكون مأوى الأسد .

(٢) خشعًا - من الهيبة - أى : خاشعات من هيبته . متجنئات : منحنيات يقال : جنأ عليه وتجانأ : أكب عليه، ويقال : « أرادوا ضربه فجنأت عليه أقيه بنفسى . وإذا أكب الرجل على الرجل يقيه شيئًا قيل : أجنأ . وإذا أكب عليه يعوده ويتفقده قيل : أجنأ .

(٣) أرمّت سكتت .

(٤) طماعة : طمع .

(٥) الفرنب : الفأر الذكر .

(٦) الأجمة : الشجر الكثير الملتف .

(٧) الوجار : الجحر .

(٨) الضيغم : الأسد .

لـــــــه نِـعْــمَ الْـجَـارُ ، يَـمْـنَعُـهُ أَذَاة الشُّـغُـوب (١) ، مِنْ خَـيْـطَلِ (٢) تَـبَــرَّر (٣) وَسُرْعُوبٍ (٤) :

« بُورك للمَلِكِ فى العطية السنية ، وما بلغ منَ الأُمْنِيَّةِ » .

فَـنَظَـرَ الأَسَـدُ نَظَــر مُـغْضَبٍ ، وكَأَنَّهُ - مِنَ الأَسَـف - عَـلَـى مِـحْضَــبِ (٥) إِلَى سِرْحان (٦) حَضَر أو نَمْرٍ ، فعَرَفَ أنـهُ ما رَضِىَ بذَلِكَ الأَمْـرِ . فَأَوْحَى - بِالْعَجَلِ - إِلَى هِرٍّ ، فى الْبَرِّ (٧) ، أَنْ يَنزِلَ - بالْبَرِّ (٨) النَّاطِقِ - ما سَنَـحَ مِنَ الشَّرِّ .

فجعل يَصِيحُ فِى مخالب الضَّيْوَنِ (٩) :

« ما ذَنْبى ! أُوكَلُ فى جِوار الْـجَبَّار : أُسامة ! »

فقال له بَـعْـضُ الأَجْنادِ :

« أَهَّلْتَ نَفسَكَ لخطابٍ : مـا كُنْـتَ لَـهُ بِأَهْلٍ ، فَـعُـدِدْتَ مِنْ أَصْـحَـاب الـسَّفَـهِ والْـجَهْلِ » .

---

(١) الأذاة : المكروه اليسير ، والشغوب : المشاغب المؤذى .

(٢) الخيطل : السنور ، أى : القط .

(٣) تَبَرَّر : تغلّب .

(٤) السرعوب : ابن عرس ، حيوان كالفأر الكبير .

(٥) المحضب : المسعر والمقلى ، وحضب النار ، وأحضبها : رفعها وألقى عليها الحطب .

(٦) السرحان : الذئب .

(٧) خلاف البحر .

(٨) أى الفأر أو القرنب .

(٩) القط الذكر .

المقامة المضيرية

لبديع الزمان الهمذانى

المقامة المضيرية لبديع الزمان الهمذاني

« حَدَّثنا عيسى بن هشام قال : كنت بالبصرة ومعي أبو الفتح الإسكندريّ رجلُ الفصاحة يدعوها فتجيبه ، والبلاغة يأمرها فتطيعه ، وحضرنا معه دعوة بعض التجار، فقُدِّمت إلينا المَضِيرة ، تُثْنى على الحضارة ، وتترجرج في الغضارة [1] ، وتؤذن بالسلامة ، وتَشْهَدُ لمعاوية - رحمه الله - بالإمامة [2] ، في قَصْعَة يَزِلُّ [3] عنها الطَّرف ، ويموج فيها الظَّرف .

فلما أخذتْ من الخِوَان مكانها ، ومن القلوب أوطانها ، قام أبو الفتح الإسكندريّ يلعنها وصاحبها ويمقتها وآكلَها ، ويَثْلِبُها وطابخها ، وظننَّاه يمزح فإذا الأمر بالضدِّ، وإذا المزاح عَيْنُ الجِدِّ ، وتنحَّى عن الخُوَان ، وترك مساعدة الإخوان ، ورفعناها فارتفعت معها القلوب ، وسافرتْ خلفها العيون ، وتحلبت لها الأفواه ، وتلمَّظت لها الشفاه ، واتَّقدت لها الأكباد ، ومضى في إثْرها الفؤاد . ولكنا ساعدناه على هجرها ، وسألناه عن أمرها ، فقال : قصتي معها أطول من مصيبتي فيها . ولو حدَّثتكم بها لم آمَن المَقْت . وإضاعة الوقت . قلنا هات . قال :

دعاني بعض التجار إلى مَضيرة ، وأنا ببغداد ، ولزمني ملازمة الغَريم ، والكلب لأصحاب الرَّقيم [4] ، إلى أن أجبته إليها . وقمنا ، فجعل طول الطريق يُثني

(١) الغضارة : القطعة الكبيرة ، وهي تترجرج ، أي تهتز لكثرتها .

(٢) يشير إلى ما يروى من أن معاوية كان نهمًا أكولاً .

(٣) يزل : ينزلق .

(٤) أصحاب الرقيم : أهل الكهف وقصتهم مشهورة ، وفيها كلبهم لا يفارقهم .

على زوجته ، ويفدّيها بمهجته ، ويصف حذقها فى صنعتها ، وتأنقها فى طَبْخِها ويقول: يا مولاى لو رأيتها ، والخِرْقة فى وسطها ، وهى تدور فى الدور ، من التنُّور (١) إلى القدور (٢) ، ومن القدور إلى التنور ، تَنْفُثُ بفيها النار ، وتدُقُّ بيديها الأبْزَار ، ولو رأيت الدخان وقد غبَّر (٣) فى ذلك الوجه الجميل ، وأثَّر فى ذلك الخَدِّ الصَّقيل ، لرأيت منظراً تحار فيه العيون ، وأنا أعشقها لأنها تعشقنى ؛ ومن سعادة المرء أن يُرْزَق المساعدة من حَليلته وأن يَسْعَد بظعينته (٤) ، ولا سيما إذا كانت من طينته ، وهى ابنة عمى لحًّا (٥) ، طينتها طينتى ، ومدينتها مدينتى ، وعمومتها عمومتى ، وأرومتها (٦) أرومتى، لكنها أوسع منى خُلُقًا ، وأحسن خَلْقًا ، وصَدَّعنى بصفات زوجته ، حتى انتهينا إلى محلَّته (٧) ، ثم قال :

يا مولاى ! ترى هذه المحِلَّة ! هى أشرف محالِّ بغداد، يتنافس الأخيار فى نزولها، ويتغاير (٨) الكبار فى حلولها ، ثم لا يسكنها غير التُّجار ، وإنما المرء بالجار ، ودارى الواسطة (٩) من قلادتها ، والنقطة من دائرتها ، كم تقدِّر يا مولاى أنفق على كل دار منها ؟ قُلْه تخميناً ، إن لم تعرفه يقيناً ، قلت : الكثير . فقال : يا سبحان اللّه ! ما أكبر هذا الغلط ! تقول الكثير فقط ! وتنفَّسَ الصُّعداء ، وقال : سبحان من يعلم الأشياء . وانتهينا إلى باب داره فقال : هذه دارى كم تقدّر يا مولاى أنفقت على هذه

(١) التنور : ميا يخبز فيه .

(٢) القدور : جمع قدر ، وهو الإناء يطبخ فيه .

(٣) غبر : أثر .

(٤) الظعينة : الحليلة ، وهى الزوجة .

(٥) ابن العم لحا : أقرب أبناء العم .

(٦) الأرومة : الأصل .

(٧) المحلة : الحى .

(٨) يتغاير الكبار : يغار بعضهم من بعض .

(٩) الواسطة : الجوهرة الكبيرة فى العقد .

الطاقة (١) ؟ أنفقت والله عليها فوق الطاقة ، ووراء الفاقة (٢) . كيف ترى صنعتها وشكلها ؟ أرأيت بالله مثلها ؟ انظر إلى دقائق الصَّنْعة فيها ، وتأمَّل حُسْن تعريجها . فكأنما خُطَّ بالبِرْكار (٣) ، وانظر إلى حِذْق النجَّار ، فى صنعة هذا الباب اتخذه من كم (٤) ؟ قُلْت : ومن أين أعلم ؟ هو ساج (٥) من قطعة واحدة لا مأروض ولا عَفِن ، إذا حُرِّك أنّ ، وإذا نُقر طَنَّ ، مَنِ اتخذه يا سيدى ؟ اتخذه أبو إسحق بن محمد البصرى وهو والله رجلٌ نظيف الأثواب ، بَصير بصنعة الأبواب ، خفيف اليد فى العمل ، لله دَرُّ ذلك الرجل ، بحياتى لا استعنتَ إلا به على مثله . وهذه الحلقة (٦) تَراها اشتريتُها فى سوق (٧) الطرائف من عمران الطرائفى بثلاثة دنانير مُعِزِّيَّة (٨) كم فيها يا سيدى من الشَّبَه (٩) ؟ فيها ستة أرطال . وهى تدور بلولب فى الباب بالله دَوِّرْها . ثم انْقُرها وأبْصرها ، وبحياتى عليك لا اشتريت الحلَق إلا منه . فليس يبيع إلا الأعلاق (١٠). ثم قرَع الباب ودخلنا الدهليز ، وقال : عمَّرَكِ الله يا دار ، ولا خَرَّبَكَ يا جدار ، فما أمتن حيطانك ، وأوثق بنيانك ، وأقوى أساسك ! تأمَّل بالله معارجها (١١) ، وتبين

---

(١) الطاقة : الشباك .

(٢) يريد أنه أنفق عليها ما جر عليه للفقر والفاقة .

(٣) البركار (البرجل) : آلة لرسم الدوائر والأقواس .

(٤) يريد : من كم لوح أو قطعة .

(٥) الساج : شجر جيد .

(٦) يريد حلقة الباب .

(٧) سوق الطرائف : سوق كانت ببغداد تباع فيها النفائس .

(٨) معزية : كاملة . وبذلك اشتهرت دنانير المُعِزّ بالله الفاطمى صاحب مصر ، إذ كانت أثقل من غيرها فى الوزن .

(٩) الشبة : النحاس .

(١٠) الأعلاق : نفائس .

(١١) معارجها : سلالمها .

دواخلها وخوارجها ، وسلني كيف حصّلتها ، وكم من حيلة احتلتها، حتى عقدتها [١] .
كان لى جار يُكْنى أبا سليمان يسكن هذه المحلة وله من المال ما لا يسعه الخَزْن ، ومن الصامت [٢] ما لا يحصره الوَزْن ، مات رحمه اللّه وخلّف خَلَفًا أتلفه بين الخمْر والزّمْر . ومزّقه بين النَّرْد والقَمْر [٣] ، وأشفقت أن يسوقه قائد الاضطرار ، إلى بيع الدار، فيبيعها فى أثناء الضَّجر ، أو يجعلها عرضة للخَطر ، ثم أراها ، وقد فاتنى شراها ، فأتقطّع عليها حسرات ، إلى يوم الممات ، فعمدت إلى أثواب لا تَنضّ [٤] تجارتها فحملتها إليه ، وعرضتها عليه ، وساومته على أن يشتريها نَسيئةً [٥] ، والمُدْبِر يحسب النسيَّة عطيَّة ، والمتخلّف يعقدها هدية . وسألته وثيقة بأصل المال ففعل وعقدها لى ، ثم تغافلت عن اقتضائه [٦] حتى كادت حاشية حاله تَرِقّ فأتيته فاقتضيته . واستمهلنى فأنظرته [٧] . والتمس غيرها من الثياب فأحضرته . وسألته أن يجعل داره رَهينَةً لدىّ، ووثيقة فى يدىّ ، ففعل، ثم درّجته [٨] بالمعاملات إلى بيعها حتى حصلت لىَّ بِجَدٍّ صاعد [٩] ، وبخْتٍ مساعد ، وقُوَّة ساعد ، ورُبَّ ساعٍ لقاعد ، وأنا بحمد اللّه مجدود [١٠] ، فى مثل هذه الأحوال محمود . وحسبك يا مولاى أنى كنت منذ ليالٍ نائمًا فى البيت مع من فيه إذ قُرِع علينا الباب ، فقلت : من الطارق المُنْتَاب [١١] ؟ فإذا

---

(١) عقدتها : ملكتها واقتنيتها .

(٢) الصامت : المال من الذهب والفضة .

(٣) النرد : لعبة الطاولة ، والقمر : القمار .

(٤) تنض : تنفق .

(٥) النسيئة : البيع المؤجل .

(٦) اقتضائه : مطالبته بالدين ومقاضاته .

(٧) أنظرته : أمهلته .

(٨) درجه : خدعه بالتدريج .

(٩) جد صاعد : حظ صاعد إلى السماء .

(١٠) مجدود : محظوظ .

(١١) المنتاب : الذى يأتى مرة بعد مرة .

امرأة معها عِقْدُ لآلٍ ، فى جلدة (١) ماءٍ ورقَّة آلٍ (٢) ، تعرضه للبيع فأخذته منها إخْذَةَ خَلْس (٣) ، واشتريته بثمن بَخْس . وسيكون له نفع ظاهر ، وربْحٌ وافر ، بعون اللّه تعالى ودولتك . وإنما حدَّثتك بهذا الحديث لتعلم سعادة جَدِّى فى التجارة . والسعادة تُنْبط (٤) الماء من الحجارة ، اللّه أكبر لا ينبئك أصدقُ من نفْسك ، ولا أقرب من أمسك! اشتريت هذا الحصير فى المناداة ، وقد أُخرج من دور آل (٥) الفرات ، وقت المصادرات ، وزمن الغارات ، وكنت أطلب مثله منذ الزمن الأطول فلا أجد ، والدهر حُبْلَى ليس يُدْرَى ما يَلد ، ثم اتفق أنى حضرت باب الطاق (٦) ، وهذا يُعْرَض فى الأسواق ، فوزنت فيه كذا وكذا دينارًا . تأمَّل باللّه دقَّته ولينه وصنعته ولونه، فهو عظيم القَدْر ، لا يقع مثله إلا فى النَّدر (٧) . وإن كنت سمعت بأبى عمران الحصيرى فهو عمله وله ابنٌ يخلُفه الآن فى حانوته ، لا توجد أعلاق الحُصُر إلا عنده ، فبحياتى لا اشتريتَ الحُصُر إلاَّ من دُكَّانه ، فالمؤمن ناصحٌ لإخوانه ، لا سيما من تحرَّم (٨) بخُوانه . ونعود إلى حديث المَضيرة ، فقد حان وقت الظهيرة . يا غلام ! الطَّسْتَ والماءَ . فقلت : اللّه أكبر ربما قَرُب الفرج ، وسهل المخرج . وتقدَّم الغلام فقال : ترى هذا الغلام ؟ إنه رومىٌّ الأصل عراقىُّ النَّشْء . تقدَّم يا غلام واحْسرْ (٩) عن رأسك ،

(١) يريد أن اللآلئ تشبه الماء فى صفائها .

(٢) الآل : السراب .

(٣) خلس : اختلاس .

(٤) تنبط : تخرج .

(٥) آل الفرات : من أعيان بغداد ، تولى واحد منهم وزارة المقتدر فى أوائل القرن الرابع للهجرة ، ونكبه وصادر أمواله . وإلى ذلك يشير بديع الزمان .

(٦) باب الطاق : من أبواب بغداد .

(٧) الندر : الندرة .

(٨) تحرم : أصبح له حرمة .

(٩) احسر : اكشف .

وشَـمِّـر عن سـاقك ، وانْـضُ (١) عن ذراعك ، وافْـترّ عن أسنانك ، وأقبلْ وأدبرْ . ففـعل الغـلام ذلك . وقـال التاجـر : باللَّـه من اشتـراه ؟ اشــتراه واللَّه أبو العباس ، من النَّخَّاس . ضع الطّسْت وهات الإبريق . فوضـعه الغلام وأخذه التاجر وقلبه وأدار فيه النظر ثم نَـقَره ، فقـال : أنظر إلى هـذا الشَّبَـه كـأنه جـذوة اللهب ، أو قطعـة من الذهب ، شَـبهُ الشـام ، وصنعـة العـراق ليس من خُلْقـان (٢) الأعـلاق ، قد عـرف دور الملوك ودارها (٣) ، تأمَّلْ حسنه ، وسلنى : متى اشتريته ؟ اشتريته واللَّه عام المجاعة . وادَّخرته لهذه الساعـة . يا غلام ! الإبريق ! فقدَّمه ، وأخذه التاجر فقلَّبه . ثم قال : وأنْبوبه منه (٤) ، لا يصلح هذا الإبريق إلا لهذا الطست ، ولا يصلح هذا الطست إلا مع هذا الدَّسْت (٥) ولا يحسن هذا الدَّست إلا فى هذا البيت . ولا يَجْمُل هذا البيت إلا مع هذا الضيف . أرْسِل الماء يا غلام ، فقد حان وقت الطعام ، باللَّه ترى هــذا المــاء. ما أصفاه ! أزرق كعين السِّنَّوْر (٦) وصافٍ كقضيب البِلَّوْر . استُقى من الفُرات ، واستُعمل بعد البيات . فجاء كَلِسَان (٧) الشمعة ، فى صفاء الدمعة ، وليس الشـأن فى السَّقَّـاء (٨) ، الشـأن فى الإناء ، لا يدلُّك على نظافـة أسبابه ، أصدقُ من نظافة شرابه . وهذا المِنْديل سَلْنى عن قصته . فهو نَسْج جُـرْجان ، وعملُ أرَّجان (٩) ، ووقع

(١) انض : انزع ثوبك عنه .

(٢) الخلقان : البالى .

(٣) دارها : دار فيها .

(٤) أنبوبه منه : يريد أن خرطومه الذى ينزل منه الماء منحوت منه ، فليس موصولاً به . وهذا كناية عن الحذق فى صنعته .

(٥) الدست : المجلس .

(٦) السنور : الهر .

(٧) لسان الشمعة : فتيلتها المشتعلة .

(٨) يقول : إن صفاء الماء لا يأتى من مهارة الساقى ، وإنما من صفاء الإناء . يريد أن يبالغ فى مسح إنائه .

(٩) أرجان وجرجان : من بلاد إيران .

إليّ فاشتريته فاتخذت امرأتي بعضه سراويلا [1] ، واتخذتُ بعضه منديلاً ، دخل في سراويلها عشرون ذراعًا ، وانتزعتُ من يدها هذا القدر انتزاعًا ، وأسلمته إلى المُطَرِّز حتى صنعه كما تراه وطَرَّزه، ثم رددته من السوق ، وخزنته في الصندوق ، وادَّخرته للظراف . من الأضياف ، لم تُذِلْه [2] عربُ العامة بأيديها ، ولا النساء بمآقيها ، فلكل نفيسٍ يوم ، ولكل آلة قوم . يا غلام ! الخُوان ، فقد طال الزمان ، والقِصاع ، فقد طال المِصاع [3] ، والطعام ، فقد كثر الكلام . فأتى الغلام بالخوان ، وقلبه التاجر على المكان ، ونقره بالبنان ، وعجمه [4] بالأسنان ، وقال : عَمَر اللّه بغداد فما أجود متاعها ، وأظرف صُنَّاعها . تأمَّل باللّه هذا الخوان ! وانظر إلى عَرْض مَتْنِه ، وخفَّة وزْنه ، وصلابة عوده وحسن شكله . فقلت : هذا الشكل ، فمتى الأكل ؟ فقال : الآن ؛ عَجِّلْ يا غلام الطعامَ . لكنَّ الخُوان قوائمه منه .

قال أبو الفتح : فجاشت نفسي ، وقلت : قد بقي الخَبْز وآلاته ، والخُبز وصفاته، والحنْطة من أين اشتُريت أصلاً ، وكيف اكْتَرى [5] لها حَمْلاً ، وفي أيِّ رحًى طَحن . وإجَّانة عجن [6] ، وأيَّ تَنُّور سَجَر [7] ، وخبَّاز استأجر ، وبقي الحطب من أين احْتُطِب ، ومتى جُلِب ، وكيف صُفف ، حتى جُفِّف ، وحُبِس ، حتى يَبِس . وبقي الخبَّاز ووصفه ، والتلميذ [8] ونَعْته ، والدقيق ومدحه ، والخميرُ وشرحه ، والمِلْح

---

(١) السراويل : ما يلبس موضع الإزار ، ويشد في الوسط .

(٢) تذله : تمتهنه .

(٣) المصاع : القتال : سمى به ما هو فيه مع صاحبه من هذه الحرب .

(٤) عجمه : اختبره .

(٥) اكترى : استأجر .

(٦) الإجانة : الإناء الذي يعجن فيه .

(٧) سجر التنور : ملأه وقودًا .

(٨) التلميذ هنا : الصبي والتابع .

ومَلاَّحته ، وبقيت السُّكُرَّجات (١) من اتخذها ، وكيف انتقدها ، ومن استعملها . ومن عملها ، والخَلُّ كيف انُتُقِيَ عِنَبُه ، واشْتُرِيَ رُطَبُه ، وكيف صُهْرِجَت (٢) مِعْصَرته ، واسْتُخلص لُبُّه ، وكيف قُيِّر حُبُّه (٣) ، وكم يساوى دَنه . وبقى البقل كيف احتيل له حتى قُطف ، وفى أى مَبْقَلَة (٤) رُصف ، وكيف تُؤُنِّق حتى نُظِّف . وبقيت المضيرة كيف اشتُرى لحمها . ووُفِّيَ شَحْمُها ، ونُصِبَتْ قِدْرُها ، وأُجِّجَتْ نارها ، ودُقَّت أبزارها، حتى أُجيدَ طَبْخُها . وعُقِّدَ (٥) مَرَقُها . وهذا خَطْبٌ يَطُمّ (٦) ، وأمر لا يتمّ . فقمت . فقال : أين تريد ؟ فقلت : حاجةٌ أقضيها . فقال : يا مولاى تريد كَنيفًا يُزْرى بربيعيّ (٧) الأمير وخريفيّ (٨) الوزير ، قد جُصِّص (٩) أعلاه ، وصُهْرِج أسفله ، وسُطِحَ سَقْفُه ، وفُرِشت بالمرمر أرضه ، يَزِلُّ عن حائطه الذَّرُّ فلا يعلَق ، ويمشى على أرضه الذباب فيَزْلَق ، عليه بابٌ غِيرانُهُ (١٠) من خَلِيطَىْ ساج وعاج ، مزدوجين أحسن ازدواج ، يتمنى الضيف أن يأكل فيه ؟ فقلت : كُلْ أنت من هذا الجِراب ، لم يكن الكنيف فى الحساب . وخرجت نحو الباب ، وأسرعت فى الذهاب ، وجعلت أعدو وهو يتبعنى ويصيح : يا أبا الفتح المَضيرة ! وظن الصبيان أن المضيرةَ لقبٌ لى . فصاحوا صياحه ، فرَميت أحدهم بحجر ، من فرط الضَّجَر ، فلقى رجلٌ الحجر بعمامته ، فغاصَ

(١) السكرجات : صحاف صغار للكامخ .

(٢) صهرجت : طليت بصبغ الصاروج .

(٣) قير : طلى بالقار وهو القطران ، والحب : الجرة الكبيرة .

(٤) المبقلة : ما يوضع فيه البقل .

(٥) عقد المرق : غلى حتى غلظ .

(٦) يطم : يعظم ويتفاقم .

(٧) ربيعى الأمير : ما يسكنه الأمير فى الربيع .

(٨) خريفىُّ الوزير : ما يسكنه الوزير فى الخريف .

(٩) جصص : طلى بالجص وهو الجير .

(١٠) غيرانه : جمع غار ، أراد بها الفواصل بين ألواح الباب .

فى هامته . فأخذْتُ من النعال بما قَدُمَ وحَدُث ، ومن الصفع بما طاب وخَبُث ، وحُشِرْتُ إلى الحَبْس ، فأقمت عامين فى ذلك النَّحْس ، فَنَذَرْتُ أن لا آكلَ مَضيرة ما عشت . فهل أنا فى ذا يا آل هَمَذان ظالم ؟

قال عيسى بن هشام : فقبلنا عُذْره ، ونذرْنا نَذْرَه ، وقلنا قديماً جَنَتِ المضيرة على الأحرار ، وقدَّمت الأراذل عَلَى الأخيار .

من قصص

النـــوادر

الوالى كميش والفـرَّان (*)

من أعجب النوادر – فى المأثور الجحوى – التى تصور مدى حيف القضاة وفساد ضمائرهم فى هذه العصور ، "نادرة الوالى كميش والفرّان" والتى نقدم ملخصًا لها هنا نظرًا إلى طولها :

كان الوالى كميــش مثالاً حيًا لفساد القضاء والقضاة فى عصره وكان على ذكائه وفطنته يدفعه الهوى ويعجبه الطمع ، فيعتسف الطريق ولا يخجل من تلفيق الحجج الواهية التى لا تصدر عن أشد الناس غفلة وغباء ، وفى النادرة التالية مثل من حماقاته باختصار شديد :

كان الوالى يجول فى طرقات المدينة فشم ريح لحم مشوى ينبعث من فرن قريب ، فأسالت الرائحة لعابه فنادى الفرّان ، ودارت بينه وبين الوالى مناقشة سخيفة سمجة ، انتهت بأن أمر الوالى الفران أن يرسل الوزة المشوية إلى بيته ، وطلب من الفران يُخبر صاحب الوزة أنها طارت بعد أن شواها ، فإن لم يقتنع ، فلا تتردد فى الحضور عندى لتحتكما إلىّ وأنا الكفيل بتأديبه . استسلم الفرّان للوالى وأرسل الوزة ... فلما حضر صاحبها أخبره الخبّاز بأنها طارت ، فاشتد غضبه ، ودبت بينهما مشاجرة ، اجتمع على أثرها الناس وثاروا عليه واتهموا الفران بالسرقة ، وضيقوا عليه الخناق ، فخشى سوء العاقبة ... استولى اليأس عليه ، اندفع هربًا بحياته كالمجنون ، لكم أقرب الثائرين إليه لكمة قوية أطارت إحدى أسنانه (وفى رواية أخرى إحدى عينيه) فازدادت ثورة الناس عليه . دفعه حب الحياة إلى الاستماتة فى طلب النجاة ، فقفز هاربًا إلى شارع

(*) د. محمد رجب النجار ، جحا العربى ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٧٨ ، ص ١٣٤ .

ضيق قريب ، فاعترضته امرأة حامل ، عائدة إلى بيتها مع زوجها ، فركلها بقدمه ، فأسقط حملها (أى أجهضت) فتضاعف سخط الناس عليه ... وواصلوا ملاحقته ولكنه انطلق كالسهم المارق هارباً إلى مسجد قريب ، وصعد المئذنة ، لاحقه الناس ، فألقى بنفسه من فوق المئذنة العالية لكنه لم يمت ، فقد سقط على أحد الثائرين فمات ونجا هو. تضاعف سخط الناس فهرب إلى دكان جزار وخطف منه سكيناً ، وتظاهر بالجنون، كان حمار جحا قريباً منه ، أهوى بمديته على حمار جحا فقطع ذيله مهدداً ، ثم فر هارباً إلى دار الوالى كميش والناس تلاحقه . استتقر الجميع فى دار الوالى ، وتظاهر الوالى بالدهشة وعدم معرفته للفرّان ، فلما استمع للقصة كلها تظاهر بتصديق الفران واعتبرها دلالة على قدرة الخالق سبحانه وتعالى ... ثار صاحب الوزة، فاتهمه القاضى بالكفر وعدم الإيمان بقدرة الخالق ، وأمر بتغريمه عشرة دنانير جزاء له على مكابرته وإصراره على المطالبة بحقه . والتفت الوالى إلى الخصم الثانى وعرف قصته فأمره أن يضرب الفران لكمة واحدة ، على شرط أن تسقط سنا من أسنانه تماثل السن التى أسقطها له ، و"إن عجزت فالويل لك" ... فأدرك الرجل مدى تحامل القاضى ، ويئس من إقامة العدل ، فتنازل عن حقه ، فأمر الوالى بتغريمه عشرة دنانير، وجاء دور الخصم الثالث ، وعرف القاضى قصته فقال له : إن العيب كان عيب المرحوم أخيك، إذ لماذا يمر فى هذه اللحظة من تحت المئذنة ؟ وعلى كل فلا بد للحق أن يتبع ، وأن تأخذ العدالة مجراها ، فلتصعد إلى نفس المئذنة العالية ، وتُلْقِ بنفسك على الفران ، فتصرعه كما صرع أخاك . وأدرك الشاكى مغالطة القاضى، فيئس من عدالته، وتنازل عن حقه ... فأمر القاضى حينئذ بتغريمه عشرة دنانير لأنه لم ينفذ أمر العدالة ، فلما جاء دور المرأة التى أجهضت ، لامها الوالى على مرورها فى هذا الوقت بالذات من هذا الشارع وهى تعلم أنه ضيق ، والعيب على زوجها الذى اختار لها مسكناً فى هذا الشارع ، ومع ذلك فلا بد أن تأخذ العدالة مجراها ومن ثم أمر بحقها ، وكان مجمل حكمه : من أفرغ بطنك (من الحمل) عليه أن يملأه بحمل جديد بدلاً منه . فبُهتت المرأة وزوجها ، وأدركا مدى تحامل الوالى ، فتنازلت المرأة عن حقها ، فغضب الوالى وأمر بتغريمها بعشرة دنانير ، لضياع وقت المحكمة . فلما جاء دور جحا ، وقد

رأى ما هاله من أحكام هذا الظالم المخبول ، فر بحماره وهو لا يصدق النجاة من شر هذا الطاغية ، فأدركه الوالى وأوقفه ، ولكن جحا يصيح : هكذا خلق اللّٰه حمارى بلا ذيل ولا عقل ، فلم يصدق الوالى ذلك (بعد أن غمز إليه الفران) ، وحينئذ أدرك جحا عبث الجدل فقال : يا سيدى الوالى ، هكذا خلق اللّٰه حمارى ، بلا ذيل ، ولا عقل ، فهل تعترض على قدرة الخالق ؟ هل تكابر أيها الوالى ؟ فبُهت ولم يرد .

* * *

من قصص إخوان الصفا

التى توضح عقيدتهم فى الموت والبعث

من قصص إخوان الصفا
التى توضح عقيدتهم فى الموت والبعث(*)

ذُكر أن مدينة كانت على رأس جبل فى جزيرة من جزائر البحر ، مخصبة ، كثيرة النعم ، رخيَّة البال ، طيبة الهواء ، عذبة المياه ، حسنة التربة ، كثيرة الأشجار ، لذيذة الثمار ، كثيرة أجناس الحيوانات - على حسب ما تقتضيه تربة تلك الجزيرة وأهويتها ومياهها - وكان أهلها إخوة وبنى عم ؛ بعضهم لبعض من نسل رجل واحد ، وكان عيشهم أهنأ عيش ، يكون بتودد ما كان بينهم من المحبة والرحمة والشفقة والرفق ، بلا تنغيص من الحسد والبغى والعداوة وأنواع الشر ، كما يكون بين أهل المدن الجائرة المتضادة الطباع ، المتنافرة القوى المتشتتة الآراء القبيحة الأعمال السيئة الأخلاق .

ثم إن طائفة من أهل تلك المدينة الفاضلة ركبوا البحر فكُسر بهم المركب ورمى بهم الموج إلى جزيرة أخرى فيها جبل وعر ، فيه أشجار عالية وعليها ثمار نذرة ، وفيها عيون غائرة ومياهها كدرة ، وفيها مغارات مظلمة ، وفيها سباع ضاربة . وإذا عامَّة أهل تلك الجزيرة قردة . وكان فى بعض جزائر البحر طير عظيم الخِلْقَة شديد القوة ، قد سُلِّط عليها فى كل يوم وليلة ، يكر عليهم ويختطف من تلك القردة عدة . ثم إن هؤلاء النفر الذين نجوا من الغرق تفرقوا فى الجزيرة وفى أودية ذلك الجبل يطلبون ما يتقوتون به من ثمارها ، لـِمَا لحقهم من الجوع ، ويشربون من تلك العيون ، ويستترون بأوراق تلك الأشجار ، ويأوون بالليل إلى تلك المغارات ، ويعتصمون بها من الحر والبرد . فأنست بهم تلك القردة وأنسوا بها ، إذ كانت أقرب أجناس السباع شبهًا لصورة

(*) رسائل إخوان الصفا، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٢٨، جـ٤، الرسالة الرابعة والأربعون، الصفحات ١٠٢ : ١٠٤ .

الناس ، فولعت بهم أناث القردة وولع بها من كان به شبق ، فحبلت منهم وتوالدت وتناسلوا وكثروا . وتمادى بهم الزمان ، فاستوطنوا تلك الجزيرة ، واعتصموا بذلك الجبل ، وألفوا تلك الحال ، ونسوا بلدهم ونعيمهم وأهاليهم الذين كانوا معهم بُدِيًا ، ثم جعلوا يبنون من حجارة ذلك الجبل بنيانًا ، ويتخذون منها منازل ، ويحرصون فى جمع تلك الثمار ويدخرها من كان منهم شرهًا . وصاروا يتنافسون على إناث تلك القرود ، ويغبطون من كان منهم أكثر حظًا من تلك الحالات ، وتمنوا الخلود هنا . وانتشبت بينهم العداوة والبغضاء ، وتوقدت نيران الحرب .

ثم إن رجلاً منهم رأى فيما يرى النائم كأنه قد رجع إلى بلده الذى خرج منه ، وأن أهل تلك المدينة لما سمعوا بمجيئه استبشروا ، واستقبله خارج تلك المدينة أقرباؤه ، فرأوه قد غيّره السفر والغربة ، فكرهوا أن يدخل المدينة على تلك الحال . وكان على باب المدينة عين من الماء فغسلوه وحلقوا شعره وقصوا أظافيره وألبسوه الجدد وبخروه وزينوه ، وحملوه على دابة ، وأدخلوه المدينة . فلما رآه أهل تلك المدينة استبشروا به وجعلوا يسألونه عن أصحابه وسفرهم وما فعل الدهر بهم ، وأجلسوه فى صدر المجلس فى المدينة ، واجتمعوا حواليه يتعجبون منه ومن رجوعه بعد اليأس منه وهو فرحان بهم وبما نجاه اللّه عَزَّ وَجَلَّ من تلك الغربة وذلك الغرق ومن صحبته تلك القرود وتلك المعيشة النكدة . وهو يظن أن ذلك كله يراه فى اليقظة ، فلما انتبه إذا هو فى ذلك المكان بين أولئك القرود ، فأصبح حزينًا منكسر البال زاهدًا فى ذلك المكان مغتمًا متفكرًا راغبًا فى الرجوع إلى بلده !! فقص رؤياه على أخٍ له ، فتذكر ذلك الأخ ما أنساه الدهر من حال بلدهما وأقاربهما وأهاليهما والنعيم الذى كانوا فيه ، فتشاورا فيما بينهم وأجالا الرأى وقالا : كيف السبيل إلى الرجوع وكيف النجاة من هنا ؟! فوقع فى فكرهما وجه الحيلة بأنهما يتعاونان ويجمعان من خشب تلك الجزيرة ويبنيان مركبًا فى البحر ويرجعان إلى بلدهما . فتعاقدا على ذلك بينهما عهدًا وميثاقًا أن لا يتخاذلا ولا يتكاسلا بل يجتهدان اجتهاد رجل واحد فيما عزما عليه . ثم فكرا أنه لو كان رجل آخر معهما لكان أعون لهما على ذلك ، وكلما زاد عددهم يكون أبلغ فى الوصول إلى مطلبهم ومقصدهم . فجعلوا يذكّرون إخوانهم أمر بلدهم ويرغّبونهم فى

الرجوع فى الكون هناك ، حتى التأم جماعة من أولئك القوم على أن يبنوا سفينة ويركبوا فيها ويرجعوا إلى بلدهم .

فبينما هم فى ذلك دائبون : فى قطع الأشجار ونشر الخشب لبناء تلك السفينة ، إذ جاء ذلك الطير الذى كان يختطف القرود ، فاختطف منهم رجلاً وطار به فى الهواء ليأكله ، فلما أمعن فى طيرانه تأمله فإذا هو ليس من القرود التى اعتاد أكلها ، فمر به طائراً حتى مر به على رأس مدينته التى خرج منها ، فألقاه على سطح بيته وخلاّه ، فلما تأمل ذلك الرجل ، إذا هو فى بلده ومنزله وأهله وأقربائه ، فجعل يتمنى لو أن ذلك الطير يمر فى كل يوم ويختطف منهم واحداً ويلقيه إلى بلده كما فعل به . وأما أولئك القوم بعدما اختطفه الطير من بينهم جعلوا يبكون عليه محزونين على فراقه لأنهم لا يدرون ما فعل الطير به ، ولو أنهم علموا بحاله وما صار إليه لتمنوا ما تمنى لهم أخوهم .

فهكذا ينبغى أن يكون اعتقاد إخوان الصفاء فيمن قد سبقته المنية قبل صاحبه ، لأن الدنيا تشبه تلك الجزيرة ، وأهلها يشبهون تلك القردة ، ومثل الموت كمثل ذلك الطير، ومثل أولياء اللّه كمثل القوم الذين كُسر بهم المركب ، ومثل دار الآخرة كمثل تلك المدينة التى خرجوا منها . فهذا اعتقاد إخواننا الكرام فى معاونتهم فى الدنيا وما يعتقدون فيمن سبقته المنية قبل إخوانه .

***

ويمكن مقارنة هذه القصة بقصة عبد اللّه البرِّىّ وعبد اللّه البحرى فى ألف ليلة وليلة ، فقد افترق عبد اللّه البحرى عن صديقه عبد اللّه البرى لأنه عرف منه أن سكان البر ينوحون ويحزنون عند وفاة عزيز لهم، واعتبر هذا كفراً، بينما سكان البحر يقيمون الأفراح والولائم .

***

يوسف الشارونى

موجز السيرة :

- وُلد ١٤ أكتوبر عام ١٩٢٤ .

- حصل على ليسانس الآداب - قسم الفلسفة - كلية الآداب - جامعة القاهرة - عام ١٩٤٥ .

- تدرج بالعمل فى المجلس الأعلى للثقافة حتى أصبح وكيلاً للوزارة به .

- نشر نحو ٥٥ كتابًا ما بين قصة ودراسة أدبية وتعريف وتقديم للتراث ، وديوان من النثر الغنائى ، ومختارات فى القصة والنقد ، وكتب فى السير والتراجم ، ومسرحيات مترجمة من الإنجليزية إلى العربية .

- صدرت عنه ثمانية مراجع اشترك فى اثنين منها عدد كبير من النقاد .

- نوقشت أعماله فى رسائل علمية بالجامعات المصرية ، ورسالة دكتوراه بجامعة لندن .

- أسهم فى الحياة الثقافية عن طريق المشاركة فى الندوات والمؤتمرات داخل مصر وخارجها .

- رئيس نادى القصة بالقاهرة سابقًا، ورئيس شرف النادى حاليًا .

- عضو لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة .

- عضو لجنة الأدب بمكتبة الإسكندرية .

وهو حاصل على :

- جائزة الدولة التشجيعية فى القصة القصيرة عام ١٩٧٠ .
- جائزة الدولة التشجيعية فى الدراسة الأدبية عام ١٩٧٨ .
- جائزة الدولة التقديرية فى الأدب عام ٢٠٠١ .
- جائزة العويس الثقافية فى القصة والرواية والمسرحية عام ٢٠٠٧ .

كما حصل على :

- وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى .
- وسام الجمهورية من الطبقة الثانية .
- كان عضواً فى هيئة تحرير مجلة "المجلة" .
- وأستاذاً غير متفرغ لمادة النقد الأدبى للدراسات العليا فى كلية الإعلام بجامعة القاهرة من عام ١٩٨٠ حتى ١٩٨٢ .
- يشارك فى كثير من برامج الإذاعة والتلفزيون الثقافية وفى التحكيم فى المسابقات الأدبية .
- ترجمت قصصه إلى كثير من اللغات الأجنبية .
- أقام المجلس الأعلى للثقافة فى ديسمبر ١٩٩٩ حفل تكريم بمناسبة عيد ميلاده الماسى شارك فيه عدد من الأدباء والأصدقاء والتلاميذ والنقاد ، واختُتم بلوحة درامية مستوحاة من سيرته الذاتية بمصاحبة فرقة الآلات الشعبية .

مؤلفات يوسف الشاروني

قصص قصيرة :

* العشاق الخمسة، طبعة أولى ، الكتاب الذهبى ، روزاليوسف ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، طبعة ثانية الكتاب الماسى ، الدار القومية ١٩٦١ ، طبعة ثالثة مهرجان القراءة للجميع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥ .
* رسالة إلى امرأة ، الكتاب الذهبى ، روزاليوسف ، القاهرة ، ١٩٦٠ .
* الزحام ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٩ (حصل على جائزة الدولة التشجيعية فى القصة القصيرة) .
* حلاوة الروح ، كتاب اليوم ، دار أخبار اليوم ، القاهرة ، ١٩٧١ .
* مطاردة منتصف الليل ، سلسلة اقرأ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٣ .
* آخر العنقود ، كتاب اليوم ، دار أخبار اليوم ، القاهرة ، ١٩٨٢ .
* الأم والوحش ، ١٩٨٢ .
* الكراسى الموسيقية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠ .
* المختارات ، رياض الريس ومشاركوه المحدودة ، لندن ، ١٩٩٠ .
* المجموعات القصصية الكاملة ، جـ ١ العشاق الخمسة ورسالة إلى امرأة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢ .
* المجموعات القصصية الكاملة ، جـ ٢ ، الزحام والكراسى الموسيقية وما بعد المجموعات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣ .
* الضحك حتى البكاء ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

نثر غنائى :

* المساء الأخير ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٣ ، ط ٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٤ .

سيرة ذاتية :

* ومضات الذاكرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٣ .

دراسات :

* دراسات أدبية ، مكتبة النهضة ، القاهرة ، ١٩٦٤ .
* دراسات فى الأدب العربى المعاصر ، مؤسسة التأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤ .
* دراسات فى الحب ، كتاب الهلال ، القاهرة ١٩٦٦ ، ويتناول مؤلفات التراث العربى فى موضوع الحب والصداقة ، وقد أعيد نشره بعنوان "الحب والصداقة فى التراث العربى والدراسات المعاصرة"، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ط ٢ ، ١٩٨٢ ، ط ٣ ، ١٩٩٢ .
* دراسات فى الرواية والقصة القصيرة ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ١٩٦٧ .
* اللامعقول فى الأدب المعاصر ، المكتبة الثقافية ، مؤسسة التأليف والنشر ، ١٩٦٩ .
* الرواية المصرية المعاصرة ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٧٣ .
* القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ١٩٧٧ .
* نماذج من الرواية المصرية ، مشروع المكتبة العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧، (حصل على جائزة الدولة التشجيعية فى النقد الأدبى) .
* القصة والمجتمع "سلسلة كتابك" دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

* شكوى الموظف الفصيح ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٨٠ .

* الروائيون الثلاثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٠ . ط ٢ ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ٢٠٠٣ .

* رحلتى مع القراءة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٢ .

* مع القصة القصيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

* رحلتى مع الرواية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

* مع الدراما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٩ .

* مع الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤ .

* أدباء ومفكرون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤ .

* القصة تطوراً أو تمرداً ، كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٥ .

* مع التراث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦ .

* مع الأدباء ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٩ .

* مختارات من حوارات ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٩ .

* الخيال العلمى فى الأدب العربى المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٠ .

* أدباء من الشاطئ الآخر ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٢ .

* مبدعون وجوائز ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٣ .

* من جراب الحاوى (دراسات فى مجموعات قصصية) ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ٢٠٠٣ .

* الأذان فى مالطة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٥ .

* قراءات فى روايات ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٨ .

* قراءات فى إبداعات من عالمنا العربى، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، ٢٠٠٧

* لغة الحوار بين العامية والفصحى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧ .

مؤلفات عن سلطنة عمان :

* سندباد فى عمان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

* قصص من التراث العمانى ، توزيع مجانى ، سلطنة عمان ، ١٩٨٧ .

* أعلام من عمان ، رياض الريس ومشاركوه المحدودة ، لندن ، المملكة المتحدة ، ١٩٩٠ .

* ملامح عمانية ، رياض الريس ومشاركوه المحدودة ، لندن ، المملكة المتحدة ، ١٩٩٠ .

* فى ربوع عمان ، رياض الريس ومشاركوه المحدودة ، لندن ، المملكة المتحدة ، ١٩٩٠ .

* فى الأدب العمانى الحديث ، رياض الريس ومشاركوه المحدودة ، لندن ، المملكة المتحدة ، ١٩٩٠ ، ط ٢ ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ٢٠٠٠ .

* البوسعيديون حكام سلطنة عمان ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ٢٠٠٤ .

* سلطنة عُمان بين التراث والمعاهدة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٧ .

تحقيق :

* عجائب الهند لبزرك بن شهريار ، رياض الريس وشركاه المحدودة ، لندن ، المملكة المتحدة ، ١٩٩٠ ، ط ٢ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٨ .

* أخبار الصين والهند ، لسليمان التاجر وأبى زيد حسن السيرافى ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٩٠ .

إعداد وتقديم :

* سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب "مشروع المكتبة العربية" ، القاهرة ، ١٩٧٥ .

* الليلة الثانية بعد الألف ، "مختارات من القصة النسائية فى مصر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مشروع المكتبة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ط ٢ سلسلة الكتاب الفضى ، نادى القصة ، القاهرة ، ٢٠٠٣ .

* عشرون قصة حب ، مختارات من القصة النسائية ، كتاب اليوم ، دار أخبار اليوم ، ١٩٩٥ .

ترجمات :

* سينيكا ، أوديب ، أعداد تدهيوز ، سلسلة المسرح العالمى ، وزارة الإعلام بالكويت ١٩٧٦ .

* صوفى تريدويل ، الآلية ، سلسلة المسرح العالمى ، وزارة الإعلام بالكويت ، ١٩٨٨ .

* جون بولدستون ، ميدان باركلى ، سلسلة المسرح العالمى ، وزارة الإعلام بالكويت ، ١٩٩٠ .

* السير روبرت هاى ، دول الخليج الفارسى ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٤ .

مجموعات قصصية بلغات أجنبية :

بالإنجليزية :

* Blood Fued trans Denys Johnson-Davies Heinman (London, 1983), pp. 137 In Arab Authors (1984) The American University Cairo Press (1991).

* The Five Lovers. General Egyptian Book Organizaition, Cairo, 1998.

بالألمانية :

* Nachrichten Aus Agypten, (Deutch von Nagi Naguib J.C.B. Editionen (Berliner Kunster programm des Dad 1977).

* كما تُرجمت له قصص إلى لغات أخرى مثل : الفرنسية، والإسبانية ، والهولندية ، والسويدية ، واليونانية ، والروسية ، والصينية ، والدنمركية .

مؤلفات عنه :

* الخوف والشجاعة ، بقلم مجموعة من النقاد ، كتابات معاصرة ، القاهرة ، ١٩٧٦ .
* د. نعيم عطية ، يوسف الشارونى وعالمه القصصى ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٤ .
* يوسف الشارونى مبدعًا وناقدًا ، إعداد وتقديم نبيل فرج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٥ .
* مصطفى بيومى ، معجم أسماء قصص يوسف الشارونى ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ١٩٩ .
* هيثم الحاج على ، التجريب فى القصة القصيرة (قصة يوسف الشارونى نموذجًا) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٠ .
* مصطفى بيومى ، معجم حيوان قصص يوسف الشارونى ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ٢٠٠٣ .
* كيت دانيالز ، مدركات النفس والآخر فى قصص يوسف الشارونى ، ترجمة محمد الحديدى ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٣ .
* يوسف الشارونى صارخًا فى البرية (دراسات وكلمات تكريمية فى مناسبات احتفالية) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٣ .

المراجعة اللغوية : محمود عبد الرازق
الإشراف الفنى : هـشـام نــــوار

يهدف هذا الكتاب إلى تقديم معظم الأشكال القصصية التى عرفها التراث العربى فى كتاب واحد يضمها فيعطى صورة متكاملة لجانب من جوانب النشاط الإنسانى والفكرى عند العرب. فالمكتبة العربية مليئة اليوم بالمراجع عن القصة عند العرب، ولكن كلاً منها لا يولى اهتمامه إلا نوعًا واحدًا أو بعض الأنواع القصصية دون البعض الآخر.

غلاف: سارة هجرس

